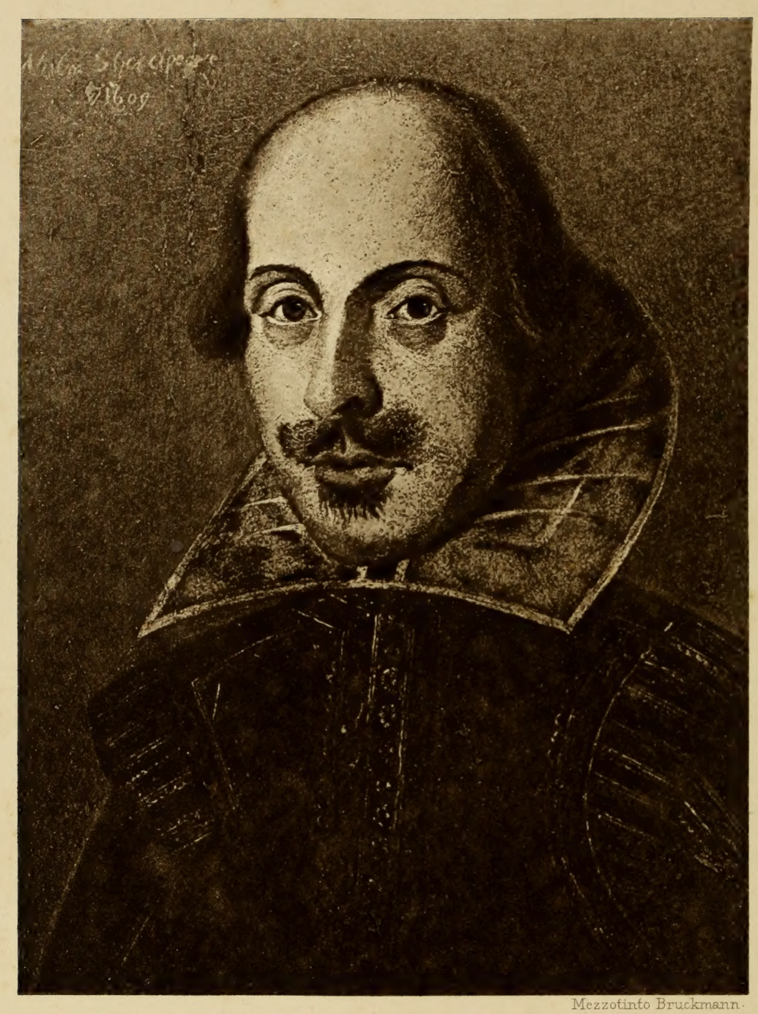



Ex-libris-Karola Kurlbaum









Mezzotinto Bruckmann.

WILLIAM SHAKESPEARE

NACH DEM „DROESHOUT"-PORTRAIT IN DER SHAKESPEARE MEMORIAL GALLERY IN STRATFORD-ON-AVON

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Shakespeare

Der Dichter und sein Werk

Von

Max J. Wolff

In zwei Bänden

Vierte, durchgesehene Auflage

Elftes bis dreizehntes Tausend

Erster Band

Mit einer Nachbildung des Droeshout-Porträts



C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck München 1918

By

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

Vorwort zur ersten Auflage.

Nach jahrelangen Vorarbeiten ist die vorliegende Shakespearebiographie in verhältnismäßig kurzer Frist entstanden. Neue Tatsachen aus dem Leben des Dichters bin ich leider nicht in der Lage zu bringen; meine Aufgabe beschränkte sich darauf, das vorhandene Material zusammenzustellen und eventuell einer anderweiten Beleuchtung zu unterwerfen. Die Arbeit verfolgt in erster Linie ästhetische Zwecke, eine Behandlungsweise der Literatur, die nach meiner Meinung in den letzten Jahrzehnten zugunsten der historischen Betrachtung zu stark vernachlässigt worden ist.

Manche Behauptung der nachfolgenden Blätter stützt sich mehr auf Vermutung und Kombination als auf sicheren Beweis. Ich habe solche Angaben mit allem Vorbehalt gemacht, aber die Natur des Werkes bringt es mit sich, daß auf diesen nicht ganz zuverlässigen Steinen später weitergebaut werden mußte. Nur unter dieser Voraussetzung ist es überhaupt möglich, eine Biographie des Dichters zu schreiben.

Die Zitate der Shakespeareschen Dramen sind der von Hermann Conrad verbesserten Schlegel-Tieckschen Übersetzung entnommen. An anderer Stelle habe ich mich über den Wert der Revision ausgesprochen; sie empfahl sich in diesem Falle schon dadurch, daß sie alle Irrtümer und Mißgriffe vermeidet, die mit Notwendigkeit aus den beschränkten philologischen Hilfsmitteln der älteren Übersetzer hervorgingen. Wo ich von Conrad abweichen mußte, ist es in den Anmerkungen bemerkt. Im übrigen stimmt der neue Text mit dem der unveränderten Schlegel-Tieckschen Ausgaben beinahe Zeile für Zeile überein, so daß auch in ihnen die von mir gemachten Angaben und erwähnten Stellen ohne Schwierigkeit gefunden werden können.

Den Zitaten aus den Sonetten liegt meine eigene Übertragung zugrunde (Berlin 1903); auch die Verdeutschung aller sonstigen

eingeflochtenen Proben aus älteren englischen Dichtwerken stammt, soweit nicht der Name eines anderen Verfassers angegeben ist, von mir.

Die benutzte Literatur glaube ich vollständig angegeben zu haben, nur in Fällen, wo ich mich auf eigene Vorarbeiten stützen konnte, habe ich es bei einem Hinweis auf die dort (William Shakespeare, Studien und Aufsätze, Leipzig 1903, Berlin 1906) gemachten Quellenangaben bewenden lassen.

Berlin, im März 1907.

Der Verfasser.

Vorwort zur dritten Auflage.

Schon nach wenigen Jahren bin ich in der angenehmen Lage, die dritte starke Auflage dieses Werkes herauszubringen. Der Erfolg beweist mir, daß ich den richtigen Mittelweg zwischen wissenschaftlicher Forschung und populärer Darstellung getroffen habe. Die neue Auflage hält sich eng an die früheren, nur die Angaben über Bühne und Theater mußten eine wesentliche Umgestaltung erfahren, dank den Forschungen von Wallace, Feuillerat und Chambers sowie Gregs Ausgabe von Henslowe's Diary, die auf diesem Gebiet viel neues Material erbracht haben.

Um einem Mißverständnis vorzubeugen, bemerke ich, daß die Aufzählung der benutzten Literatur nicht den Charakter einer Bibliographie tragen soll, daß also die Nichterwähnung eines Werkes nur beweist, daß ich es nicht gelesen habe oder zu meinem Bedauern keine Gelegenheit hatte, es zu lesen.

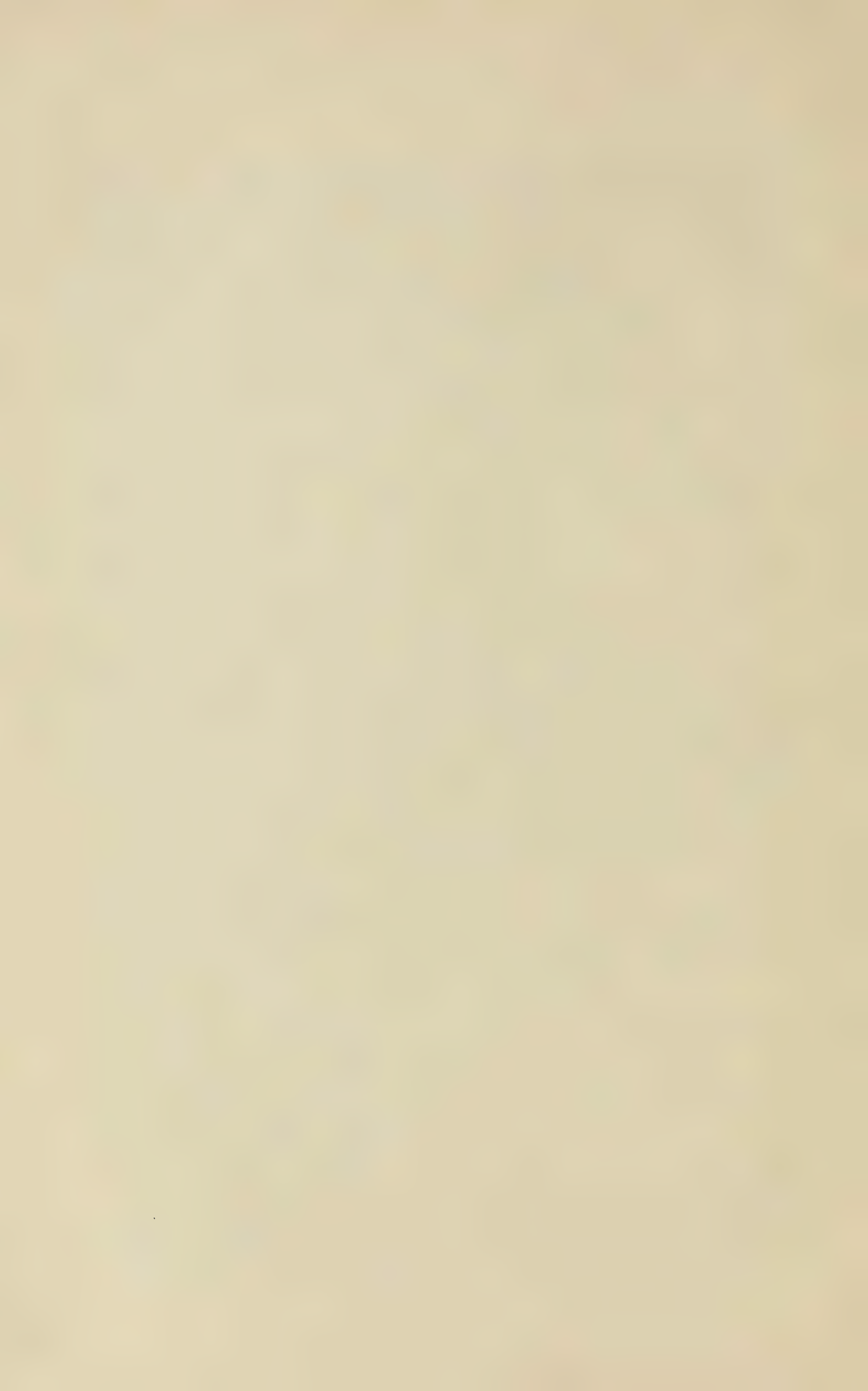
Die Kritik hat meine Arbeit beinahe durchweg mit wohlwollender Anerkennung, vielfach mit rühmendem Lob aufgenommen. Nur im Shakespeare-Jahrbuch verkündete die prophetic soul eines Amerikaners, daß das Buch weder eine Existenzmöglichkeit besitze

noch ein Publikum finden werde. Nun the sad augurs mock their own presage, wie unser Dichter sagt. Sonst ist noch der Einwand erhoben worden, daß die Biographie „nichts Neues“ enthalte. Der Begriff des Neuen ist vieldeutig. Handelt es sich um neue Tatsachen aus Shakespeares Leben, so hängen solche glücklichen Funde vom Zufall ab, und selbst wenn sie gelingen, beziehen sie sich leider meistens auf Umstände, die für den Lebensgang des Dichters wenig, für seine Entwickelung nichts besagen. Neue Forschungsresultate dagegen sind leicht zu haben. Man braucht ja nur die Wörter und Silben in den Sätzen eines Dramas abzuzählen und kann daran die kühnsten Folgerungen knüpfen. Nur schade, daß dieses „Neue“ recht bald alt ist.

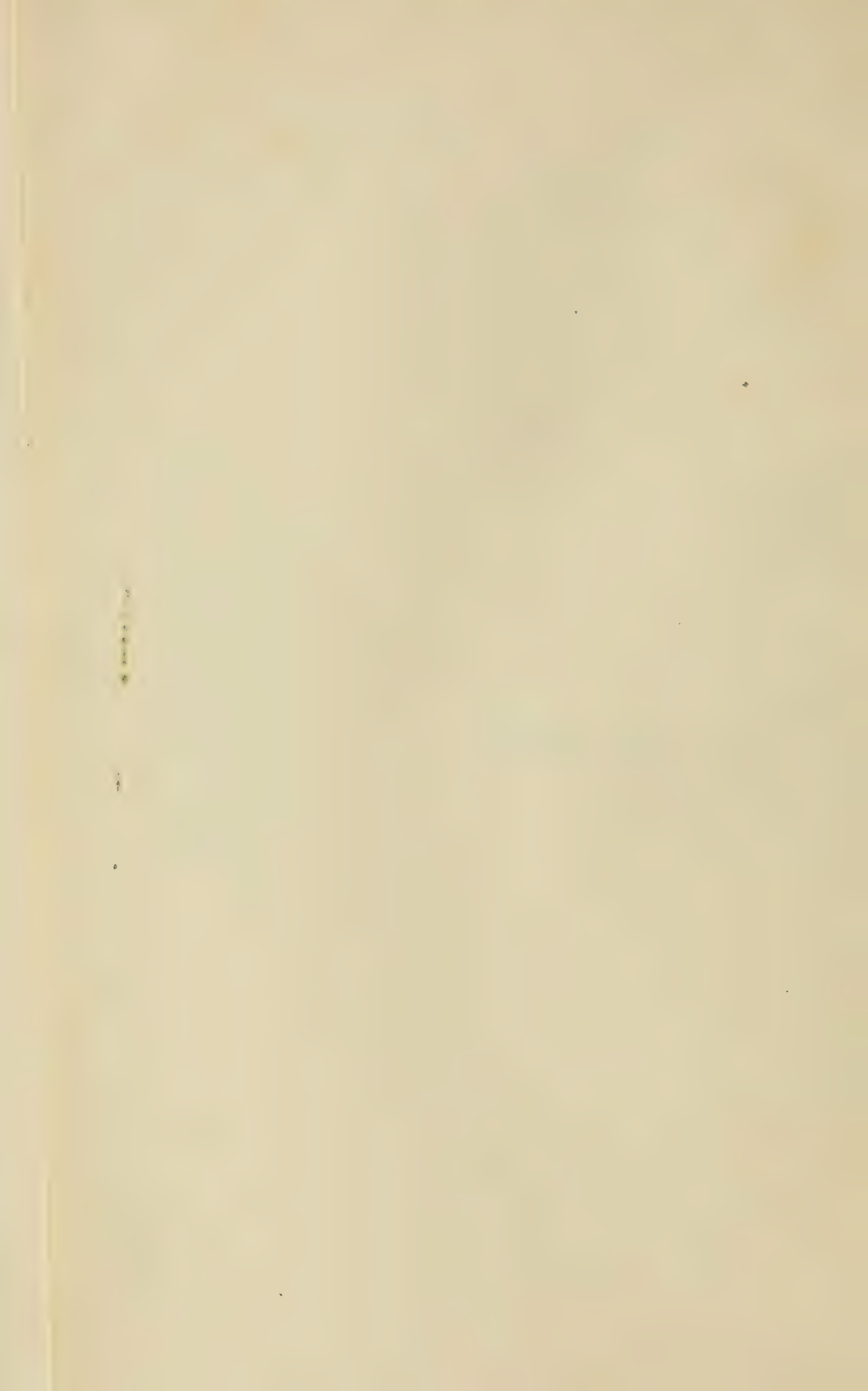
Eine Lebensbeschreibung des Dichters muß sich von solchen Eintagsblüten frei halten, sie darf nur die gesicherten Ergebnisse aufnehmen und verarbeiten. Es gehört Entsagung dazu, in all den ungelösten Shakespearefragen eine objektive Haltung zu bewahren, oft auf Kosten von eigenen liebgewordenen, vielleicht auch neuen Hypothesen. Sie gehören in eine Forschungsarbeit, wo ihre Stichhaltigkeit von den Gelehrten geprüft werden kann, nicht in eine Biographie, die sich an alle Freunde und Verehrer des Dichters wendet.

Charlottenburg, im April 1912.

Der Verfasser.



Inhalt
des ersten Bandes



Einführung.

Eine Lebensbeschreibung Shakespeares unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von einer solchen Goethes oder Schillers. Bei diesen Dichtern steht uns eine Fülle tatsächlichen Materials zu Gebote, auf das wir bei dem großen englischen Dramatiker verzichten müssen. Wir kennen genau ihren Bildungs- und Lebensgang, ihre innere und äußere Entwickelung. Freunde haben uns ausführlich über ihre Erscheinung, über ihre Art, sich zu geben, zu fühlen und zu denken, berichtet. Wir besitzen einen umfangreichen Briefwechsel von beiden, in dem sie ihre geheimsten Gedanken aussprechen. Dazu kommt bei Goethe eine große Zahl autobiographischer Schriften, in denen er es selber unternommen hat, sein Werden und Wachsen zu erklären. Auf Grund dieser ergiebigen Quellen ist es verhältnismäßig leicht, in ihre Werke einzudringen und sich zu dem vollen Verständnis ihrer Gesamtpersönlichkeit zu erheben. Anders bei Shakespeare. Wie dürftig sind die spärlichen Angaben über sein äußeres Leben, die der Fleiß von zwei Jahrhunderten aus alten Akten und verstaubten Kirchenregistern zusammengetragen hat. Sie würden ebensogut auf irgendeinen erfolgreichen Schauspieler seiner Truppe, auf Burbage, Heminge oder Condell passen, wie auf den größten dramatischen Dichter aller Jahrhunderte. Und was wir von den Zeitgenossen über seinen Charakter erfahren, geht kaum über einige flüchtige Bemerkungen hinaus, die sein offenes, freies Wesen, seine vornehme Gesinnung, Liebenswürdigkeit und reiche, unerschöpfliche Arbeitskraft rühmen.

Manche Shakespeareforscher und darunter solche, die dem Dichter eine große Verehrung weihen, wollen darin keinen Zufall, sondern eine notwendige Folge erkennen: sein Leben und sein

Charakter boten eben nichts Besonderes. Nach ihrer Ansicht ging dem Verfasser des „Hamlet“ jede persönliche Eigenart ab; und ein Biograph wie Hazlitt erklärt kurzweg: „Er besaß keine ausgesprochene Individualität, er war ein Mensch wie andere auch, nur mit dem Unterschiede, daß er gleich allen anderen sein konnte. An sich war er nichts, außer daß er alles, was andere sind oder zu sein vermögen, in sich umfaßte.“

Wir müssen gegen diese Beurteilung des Dichters Einspruch erheben. Es will kaum glaubhaft erscheinen, daß ein Mensch, der selbst gar nichts bedeutet, die Gedanken und Wünsche, die Leidenschaften und Empfindungen aller anderen versteht und in vollendetster Weise zur Darstellung bringen kann. Eine solche Virtuosenbegabung, die Shakespeare auf den Rang eines geistigen Verwandlungskünstlers hinabdrückt, reicht nicht aus, um Meisterwerke wie „Hamlet“, „Lear“ oder den „Sturm“ zu schaffen. „Man muß etwas sein, um etwas zu machen“, sagt Goethe. Ben Jonson, Shakespeares Freund und Widersacher, stimmt mit ihm überein und erklärt in der Widmung zu seinem Lustspiel „Volpone“, der gute Dichter müsse vor allem ein guter Mensch sein. Und dieser gute, große und edle Mensch ist es, den wir in Shakespeare erkennen wollen.

Wir fühlen seine Gegenwart deutlich: sein Hauch umweht uns bei jedem Worte der Dramen, aus den Versen seiner schwermütigen Sonette steigt das Bild in dunkeln Umrissen auf; aber wenn wir zu den kurzen biographischen Notizen zurückkehren, dann zerrinnt der Schatten wieder, und es bleibt nichts als die dürftigen Angaben aus dem Leben eines Londoner Schauspielers.

Shakespeares Zeit lebte voll in der Gegenwart. Man schätzte und genoß das Erzeugnis des Dichters, aber selbst wenn man die Bedeutung des Werkes erkannte, kümmerte man sich nicht um das Leben und die Person des Schöpfers. Der Begriff der Literaturgeschichte war noch nicht erfunden. Man wußte nicht oder man wollte sogar nichts davon wissen, daß hinter dem Kunstwerk als höchster Wert und Hauptnenner des Geschaffenen die Persönlichkeit

des Künstlers steht. Die Männer des anbrechenden siebzehnten Jahrhunderts glaubten genug für ihren „guten William“ getan zu haben, wenn sie seine Dramen zusammenstellten; von ihm selbst überlieferten sie uns nur wenig. Durch eine Reihe unglücklicher Zufälle, verschiedene Brände in London, die Kunstfeindschaft der bald darauf zur Herrschaft gelangenden Puritaner, den Ausbruch des langjährigen Bürgerkrieges, der alle literarischen Interessen in den Hintergrund drängte, und die veränderte Kunstrichtung der Restauration, ist auch das wenige nur stark geschmälert auf uns gekommen. Wir besitzen kein Manuskript, keinen Brief, keine Zeile des Dichters; etwa ein halbes Dutzend Unterschriften auf verschiedenen Dokumenten ist alles, was uns von der Hand geblieben ist, die so Herrliches geschrieben hat. Wir müssen es tief beklagen. Der Verlust ist ungeheuer, aber dennoch nicht so, daß er eine Erkenntnis der Persönlichkeit des Dichters unmöglich mache. Seine Dramen und Gedichte bieten einen überreichlichen Ersatz. Dort geht uns das Bild des Mannes auf, dessen „tausendfältiger“ Seele nichts Menschliches fremd war, der alle Höhen und Tiefen dieser Welt durchmessen, der glühend geliebt, wie nur ein heißes Dichterherz lieben kann, der nach einer mitfühlenden Freundesseele geschmachtet und nur Enttäuschung gefunden hat. Wir sehen ihn, wie er aus kleinen Anfängen, aus niedrigster Stellung emporwächst zu den Höhen des Erfolges, wie er sich, angeekelt von dem Erfolg und den Menschen, im trotzigen Pessimismus in sich selber zurückzieht, bis er endlich zu innerer Befreiung durchdringt und, versöhnt mit der Welt, in milder Resignation seinen Zauberstab niederlegt.

Je öfter wir zu den Dramen zurückkehren, diesen „aufgeschlagenen, ungeheuren Büchern des Schicksales“, wie Goethe sie nennt, desto klarer und deutlicher zeichnet das Bild sich vor unserem Auge ab, bis wir endlich Shakespeare, den Dichter, den Denker, kurz den Menschen in riesenhafter Größe vor uns erblicken, so wie Herder ihn gesehen hat, „hoch auf einem Felsengipfel sitzend. Zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres, aber sein Haupt in den Strahlen der Sonne!“

Das ist unser Shakespeare, von dem wir in den nächsten Kapiteln zu sprechen haben, der gewaltige Sohn eines gewaltigen Zeitalters, des größten, das die Menschheit, soweit wir sie nach rückwärts verfolgen können, je durchlaufen hat. Unbekannte Welten tauchten hinter dem bisher verschlossenen Meere auf, jeder Tag überraschte mit der Kunde ungeahnter Erfindungen und Entdeckungen, neue Wahrheiten und Religionen wurden gepredigt, die Künste standen wieder auf, und die Lebenden entdeckten mit frohem Erstaunen die Fähigkeit in sich, Werke zu schaffen, die denen der berühmten Alten gleichkamen, ja sie noch übertrafen. Ein Taumel der Begeisterung kam über die Menschheit, die zum ersten Male nach zweitausendjähriger Gefangenschaft ihrer Freiheit, Stärke und strotzenden Gesundheit bewußt wurde. Nichts schien diesem Geschlecht unmöglich, alles erreichbar, selbst das Kühnste und Wunderbarste. .Shakespeare ist der notwendige Ausdruck dieses wogenden, hoffenden Zeitalters, seiner trotzigen Kraft, seiner ungebrochenen Lebensfülle, seines gewaltigen Schaffensdranges und seiner kühnen Träume, die vor keiner Endlosigkeit zurückschrecken. Er ist ein Kind seines Jahrhunderts. In dieser Hinsicht hat Emerson Recht, wenn er die Leistungen des Genies nicht für das Werk eines einzelnen erklärt, sondern für das Erzeugnis ausgedehnter gemeinsamer Arbeit von Tausenden, die unter einem gleichen Impulse wirken; aber zur Übertreibung führt seine Auffassung, wenn er dem Genie jede innere Selbständigkeit abspricht und es nur zu einem Begriffe, zum zufälligen Mundstück vorhandener Ideen hinabdrückt. Bismarck bleibt der Begründer des Deutschen Reichs, Washington der Befreier Amerikas, ob auch Tausende vor und neben ihnen sich für denselben Gedanken begeisterten und nach demselben Ziele hinstrebten. Alles Große ist das Werk der Persönlichkeit.

In Italien steht Lionardo neben Ariost und Palladio, in Spanien Cervantes neben Velasquez und Lope de Vega, in Deutschland Dürer neben Luther; in England hat die Renaissance keinen Maler, Bildhauer oder Architekten von dieser Bedeutung hervorgebracht, dort gelangte nur die Dichtung, und auf diesem Gebiet

nur das Drama, zu einer nie dagewesenen Blüte. In ihm geht die schöpferische Kraft des begabten englischen Volkes auf, in Shakespeare und seinen Zeitgenossen.

Unser Dichter steht nicht allein, er ist kein Meteor, das leuchtend vom dunkeln Himmel herniedergefahren ist, um ebenso schnell wieder in der Nacht zu verlöschen. Eine stattliche Zahl von Vorgängern, Mitstrebenden und Nachfolgern gruppiert sich um ihn. Sie sind Geist von seinem Geist und ihm wesensverwandt. Wenn er sie auch alle um mehr als Hauptеslänge überragt, so ist er doch nur ein Glied aus einer großen Kette, allerdings das wichtigste, das der ganzen Kette erst ihren Wert verleiht.

Eine Würdigung Shakespeares kann von der Betrachtung der vor und neben ihm lebenden Dramatiker nicht absehen. Statt zu verlieren, gewinnt er dadurch. Wenn wir sehen, wie er die stammelnden Versuche der Marlowe, Lily und Kyd zu herrlichster Vollendung führt, wenn wir seinen Werken die nicht unbeträchtlichen Leistungen eines Jonson, Webster und Fletcher gegenüberstellen, erkennen wir, was unser Dichter seiner Zeit verdankt und was er dafür aus seinem Eigentum dem Jahrhundert gegeben hat. Erst dann geht uns die volle Anschauung für seine ganze Bedeutung auf. Als gleichberechtigt tritt er neben die größten Geister, welche die Menschheit hervorgebracht hat, neben Homer, Äschylos, Dante, Cervantes und Goethe. Vergleichen wir dann sein Lebenswerk mit dem dieser Männer, so gelingt es uns, einen Blick in die Seele des Dichters zu werfen, besser und tiefer, als wir es auf Grund der peinlichsten Überlieferung vermocht hätten. Goethes „Faust“ bietet ein erschöpfenderes Zeugnis für den Werdegang des Meisters als sämtliche Gespräche des fleißigen Eckermann. Alles, was wir von Sophokles' militärischer Tätigkeit wissen, würden wir gern entbehren, wenn sich dadurch eines seiner verlorenen Stücke erkaufen ließe. Von diesem Standpunkt aus können wir es verschmerzen, daß uns nur so mangelhafte Angaben von Shakespeares Leben überkommen sind. Die Zeitgenossen, die seine Bedeutung nicht erkannten, aber auch nicht erkennen konnten, sind uns viel

schuldig geblieben, aber seine Dramen sprechen eine beredtere Sprache als alle Berichte und geben eine hinreichende Kunde auch von dem Menschen Shakespeare. Statt über das Fehlende zu klagen, wollen wir den wackeren Männern Heminge und Condell dankbar sein, die uns durch die Herausgabe der ersten Folioausgabe das Lebenswerk ihres Genossen Shakespeare in seiner Gesamtheit erhalten haben. Sie haben den Gedächtnisring, den der Dichter ihnen letztwillig vermacht hat, reichlich verdient.

Laß dich auf einen Stern nieder und schaffe dir ein Königreich. Über die Tage der vergänglichen Welt wird dies Reich ohne Ende sein.

Achmed Bey Chawky.

I.

Land und Volk.

Dem Reisenden, der heute zum ersten Male von dem europäischen Kontinent nach England hinüberkommt, fällt es schwer, sich mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß er sich in der Heimat Shakespeares befindet. In den dreihundert Jahren, die seit dem Tode des Dichters verflossen sind, hat das Land eine gewaltige Veränderung erfahren. Orte, die wir aus den Königsdramen als die Hauptplätze des Reiches kennen, wie York, Warwick, Coventry, sind zu unbedeutenden Landstädten herabgesunken, andere dafür aufgekommen, von denen Shakespeare noch keine Ahnung besaß, besonders die großen Industriezentren wie Birmingham, Sheffield, Manchester. Der Wald ist beinahe ganz verschwunden; an Stelle der kräftigen Freisassen und Bauern, die früher das Mark des Landes bildeten, sind der Kaufherr und der Fabrikarbeiter getreten. Eine emsige, rastlose Geschäftigkeit herrscht überall; es ist, als ob das ganze Land in eine allgemeine Werkstätte umgeschaffen wäre. An großen Städten trägt der eilende Zug uns vorüber, über denen eine dichte schwarze Wolke von Kohlendunst lagert, die sich bei dem schweren englischen Klima nur selten lichtet, um den blauen Himmel an vereinzelten schönen Tagen hindurchzulassen. Und endlich London! Dies unermeßliche Häusermeer, in dessen Straßen Millionen von Menschen geschäftig auf- und niederfluten, einer an dem anderen vorbei, ohne ihn zu kennen, zu grüßen

oder auch nur eines Blickes zu würdigen, anscheinend nur auf sein Gewerbe und Geldverdienst bedacht! Nichts mahnt an Shakespeare. Wer hier in den Spuren des großen Dichters zu wandeln hofft, dem steht eine herbe Enttäuschung bevor. So erging es Tieck, der mit so glühender Verehrung, wie nur je ein Pilger in das Land des Propheten, nach England hinüberkam, und so ähnlich Heinrich Heine, der es geradezu als eine Ironie der Geschichte empfand, daß Shakespeare als Engländer auf die Welt gekommen sei. Es scheint in der Tat unfaßbar, daß durch diese monotonen Gassen einst die bunten Festzüge der Königin Elisabeth mit Musik und Gesang dahinzogen, daß die Vorfahren dieser gleichmäßig schwarz gekleideten Männer sich vor dreihundert Jahren nicht genug an grellen Farben tun konnten, daß endlich Shakespeare hier die Vorbilder für seine übermütigen Lustspielfiguren, seine geistreichen Narren und ausgelassenen Spaßvögel finden konnte.

Wie das Land, so haben die Jahrhunderte auch die Menschen verwandelt, zum mindesten ihr äußeres Wesen und ihre gesellschaftliche Form. In rastloser Arbeit und strenger Selbstzucht hat der heutige Engländer sich gebildet. Die Form, d. h. der dem innersten Kern angelegte Zwang, ist bei keinem andern Volke so ausgeprägt, aber bei keinem Volk auch so notwendig als bei ihm, um die ursprüngliche Unbändigkeit und Leidenschaft des Charakters niederzuhalten. Der Südländer kann sie entbehren. Unter dem milden Himmel Italiens oder der Provence ist die Kultur etwas Angeborenes. Höflichkeit, Entgegenkommen, Rücksicht auf die Mitmenschen, ohne die ein friedliches Zusammenleben unmöglich ist, fließen ungehindert aus der innersten Natur heraus, während diese Eigenschaften den starren Männern des Nordens nur durch eine gewaltsame Erziehung beigebracht werden konnten. Und wie oft bricht noch heute durch die mühsam erworbene Hülle die angeborene Natur mit ihrer Wildheit und leidenschaftlichen Maßlosigkeit hindurch, wie oft arten englische Vergnügungen, besonders unter dem Einfluß der starken landesüblichen Getränke in eine Roheit aus, die bei den weniger gebildeten Spaniern und Italienern unmöglich wäre!

In solchen unbewachten Augenblicken erkennen wir, daß das heutige Geschlecht im Innersten noch dasselbe ist, das einst den furchtbaren Haß und die entsetzlichen Greueltaten der Rosenkriege hervorbrachte. Wir sehen, daß die derben Scherze der „Bezähmten Widerspenstigen“ und der „Lustigen Weiber“ noch heute einen Widerhall im englischen Volke finden. Das Wesen ist geblieben, nur die Form hat sich verändert oder gemildert. Noch heute herrscht die alte Lust am Kampf, nur daß sie in die geregelten Bahnen des Sports eingedämmt ist. Die Leute freuen sich, bei jeder nur denkbaren Gelegenheit ihre Kräfte gegeneinander zu messen, und sie nehmen es ohne Verdruß hin, wenn sie von einem Tüchtigeren überwunden und verbleut werden. Neid auf einen Besseren gilt noch heute wie vor dreihundert Jahren als das schlimmste Laster, und Bescheidenheit ist die Tugend, die jetzt wie damals gerade die Trefflichsten am meisten auszeichnet. Noch deutlicher tritt uns die Wesensverwandtschaft des heutigen Engländers mit dem zu Shakespeares Zeit vor Augen, wenn wir ihm aus der engeren Heimat in die überseeischen Kolonien folgen. In Indien, wo eine Handvoll Europäer einer nach Millionen zählenden unterworfenen Masse gegenübersteht, zeigt der einzelne sich schärfer in seiner individuellen Eigenart als zu Hause. Neben der Maßlosigkeit, dem Trotz, der Wildheit der Shakespearischen Menschen finden sich dort auch ihre Vorzüge: Beharrlichkeit, Tapferkeit, Treue gegen den Genossen und höchste Aufopferungsfähigkeit. Dort begegnen wir auch den Frauen, die als Vorbilder für Desdemona und Imogen gedient haben. Sie dulden und leiden noch wie damals, ohne ein Wort der Klage, voll Ergebenheit und Entsagung. In dem furchtbaren Klima harren sie treu an der Seite des Gatten aus, in den Fieberdistrikten sitzen sie an dem Lager der Kranken, wie Cordelia an dem des gebrochenen Lear.

Etwas Zwiespältiges durchzieht den ganzen Charakter des Engländers. Der erste Eindruck bezeichnet ihn als einen ausgesprochenen Willensmenschen, doch neben diesem Drang, zu handeln, steht unvermittelt eine beinahe mädchenhafte, träumerische

Weichheit und Gemütstiefe. Byrons und Shelleys Poesien geben Zeugnis davon aus neuerer Zeit. Marlowe, der Dichter, dessen Dramen Schauergemälde der gräßlichsten Metzeleien und blutrünstigsten Verbrechen sind, schreibt ein Epos „Hero und Leander", in dem er mit der zartesten Empfindung und den süßesten Reizen das Lob eines schönen Knaben verkündet. Der alternde Ben Jonson sitzt von Jahren und Armut bedrückt in seiner einsamen Stube. Er ist zu einer dicken Fleischmasse aufgeschwollen, daß er sich kaum mehr bewegen kann, seine Stücke gefallen nicht mehr, die lebende Generation hat ihn in seinem Elend beinahe vergessen; da stimmt er das Lied vom „Traurigen Schäfer" an, das in den reichsten Tönen das glückliche, sorgenlose Leben in Wald und Flur schildert. Warren Hastings, der Indien für England gewann und die Eingeborenen wie Grashalme niedermähen ließ, im Grunde ist er wie Cromwell nichts als ein großer Träumer, an dessen Geist die Eroberungspläne wie Kindermärchen vorüberfluten. Er berauscht seine Phantasie an den schrankenlosesten Wahngebilden, er träumt davon, mit seiner Handvoll Soldaten nach der Bezwingung von dreihundert Millionen Inder vierhundert Millionen Chinesen zu unterwerfen. Aber das verhindert ihn nicht, die zweckmäßigsten Maßregeln für den kommenden Tag zu treffen. Shakespeare gleicht ihm in diesem Zuge. Er schwelgt in den erhabensten Träumen, die der Menschheit beschieden sind, aber unmittelbar darauf geht er hin und verklagt Philipp Rogers um rückständige fünfunddreißig Mark und einige Pfennige; er findet im „Hamlet" die schärfsten Worte für das Streben nach irdischem Besitz zu einer Zeit, wo er selbst eifrig darauf bedacht ist, seinen Anteil an diesem verachteten „Kot" zu vergrößern.

Dieser Zwiespalt hat dem Engländer oft den Vorwurf der Heuchelei zugezogen; man kann es nicht begreifen, daß nüchterner Geschäftssinn und höchste selbstlose Begeisterung unvermittelt in einer Brust beieinander wohnen. Aber, wie ein moderner englischer Dichter seine Landsleute schildert, „Handeln und Träumen" sind die beiden Grundzüge ihres Charakters. Die eine Eigenschaft hat

nichts mit der anderen zu tun, und praktische Lebensweise paart sich oft in unvermittelt groteskem Gegensatz mit reger Phantasietätigkeit. Der große Träumer ist darum doch ein tüchtiger Geschäftsmann, ein klarer Parlamentarier oder brauchbarer Feldherr. Dadurch unterscheiden die Angelsachsen sich von ihren Vettern diesseits des Meeres, bei denen die Träume und die Lust zu träumen meistens die Tatkraft lahm legen und den praktischen Lebenssinn untergraben.

Dieser Zwiespalt des Charakters erklärt sich aus dem Werden der Rasse. Wie die heutige englische Sprache aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetzt ist, die nicht völlig ineinander aufgegangen sind, so auch die Menschen. Der moderne Engländer hat etwas von all den Stämmen in sich aufgenommen, die nacheinander im Laufe der Geschichte das vielumstrittene Inselland erobert und bewohnt haben. Freilich den ursprünglichen Britanniern verdankt er nur wenig. Soweit wir ihren Charakter zu erkennen vermögen, sind sie gerade das Gegenteil des Engländers. Unklar und unpraktisch, trotz hoher Begabung unfähig, sich selbständig zu behaupten und einen eigenen Staat zu bilden. Ihre Sagen, das einzige, was uns von ihren literarischen Leistungen, allerdings in fremder Bearbeitung, überkommen ist, sind groß und gewaltig, aber sie leiden an Unbestimmtheit und ungezügelter Phantastik. Mit besonderer Vorliebe gehen sie auf das geschlechtliche Problem ein, das mit unsittlicher Leichtfertigkeit und frivolem Spott behandelt wird. Mit Behagen schlagen Tristan und Isolde der Ehe ein Schnippchen, und geradezu charakteristisch für die veränderte sittliche Anschauung ist die Auffassung des ehebrecherischen Liebespaares Lanzelot und Guinevra in den frühesten Bearbeitungen und den späteren englischen Nachdichtungen der Artussage. Hier leiden beide an schwerer Schuld, die sie zu sühnen haben, dort prellen sie mit größter Dreistigkeit, unter ironischem Beifall des Dichters, den armen König, den gutmütigen Typus des betrogenen Ehemannes. Außer der weitschweifenden Phantasie hat der Engländer nichts von dem Kelten überkommen, sein eigentlicher Stamm-

vater ist der Saxe, wie er um die Zeit der ausgehenden Römerherrschaft von der deutschen Nordseeküste nach Albion hinüberkam.

Das waren wilde, wetterharte Gesellen, Krieger und Seeräuber, aber ein hochstrebendes, unternehmendes Geschlecht, gestählt durch den unausgesetzten Kampf mit dem Meere, vor dessen andringenden Wogen sie jeden Zollbreit des Bodens in ihrer Heimat erobern mußten. In ihrem nebelreichen Lande mit dem grauen Himmel darüber, dem kurzen Sommer und dem langdauernden, stürmischen Winter war ihnen niemals die Freude, das Behagen am Leben aufgegangen, wie es der Südländer in einem schöneren Klima empfindet. Die Vergänglichkeit alles Irdischen kam ihnen frühzeitig zum Bewußtsein; schon Beda vergleicht das Leben des Menschen mit einem Vogel, der ängstlich durch die Tür eines Saales hereinflattert, ihn in kurzem Fluge durcheilt und auf der andern Seite wieder in unbekannte, graue Ferne verschwindet. Selbst die Götter sind dem Vergehen unterworfen, auch sie sterben, die Götterdämmerung macht ihrer Herrlichkeit ein gewaltsames Ende. Es liegt etwas Großartiges in dieser tragischen Anschauung, aber es gehört ein kerniges Geschlecht dazu, die pessimistische Denkweise zu ertragen. Das waren die alten Saxen. Sie wurden von ihr nicht niedergedrückt, sondern sie bildete nur einen Antrieb für sie, vom Leben etwas anderes als den Genuß der Stunde zu verlangen. Der Kampf wird für sie Selbstzweck, der Tod zur Vollendung des Daseins. Eine tiefe, aber von jeder schwächlichen Anwandelung freie Melancholie entwickelte sich, die diese Völker schon früh von dem Irdischen ablenkte und zu der Sehnsucht nach dem Erhabenen emporhob. Gelangen diese Gedanken auch noch nicht zu voller Klarheit, so liegt in ihnen doch die Grundlage, auf der allein die moderne Tragödie sich aufbauen konnte. Diese Gesinnung befähigte von allen neueren Völkern ausschließlich die Germanen, ein Drama zu schaffen, das mit dem der Griechen nicht mehr als den Namen und die dialogische Form gemeinsam hat. Ihre Tragödie ist ein Triumph über den Tod, den sie furchtlos nicht als ein Übel, sondern als Erlösung empfindet, während die der Hellenen

gerade aus dem Gegenteil, dem schaudernden Entsetzen, daß alles im Leben, so schön es auch sein mag, der Vernichtung verfallen ist, ihren Ursprung genommen hat.

Eine solche Veranlagung schließt eine hohe Sittlichkeit in sich. Der Begriff der Pflichterfüllung beherrschte das Leben der alten Saxen in jeder Beziehung. Treu ausharren bis zum Tode bei dem gewählten König oder Stammeshäuptling, bei den Waffengenossen oder in der Ehe an der Seite der einmal erkorenen Frau, galt als erstes und heiligstes Gebot. Wenn der Führer fällt, wehe dem, der übrig bleibt! Er ist der Infamie unlösbar für sein ganzes Leben verfallen. Der Ehebruch wird mit dem Tode bestraft und die größten Qualen sind nicht schwer genug für die schuldige Gattin.

Das Christentum, das den Saxen in England geboten wurde, stieß bei ihnen auf keinen Widerstand. Sie waren reif für den Übergang und nahmen die reinere Lehre bereitwillig an. Aus den kaum Bekehrten werden sogar bald die feurigsten Verbreiter der neuen Religion, die mit demselben Eifer, derselben Hingabe und Todesverachtung wie früher auf ihren Raubfahrten für die Verkündung der neuen Wahrheit in die Schranken treten. Die mutigsten Missionare gehen aus ihren Reihen hervor. Doch es war und blieb auch in der Folge ein anderes Christentum als der halbheidnische Formalismus, der im Süden Europas geübt wurde; nicht die Werkheiligkeit, sondern der aus der Tiefe des Gemütes fließende lebendige Glaube bildete die Quelle ihrer Religiosität. Es ist bezeichnend, daß der Mariendienst auf den britischen Inseln niemals festen Fuß fassen konnte. Der Gegensatz gegen Rom war immer, wenn auch in verdeckter Form vorhanden. Schon im neunten Jahrhundert stehen die geistigen Führer Englands im schärfsten Widerspruch zu der päpstlichen Lehre, der niemals ganz verstummte und endlich zur Reformation und zur dauernden Trennung vom Katholizismus führte.

Auf geistigem Gebiet nehmen die Angelsachsen frühzeitig eine hohe Stellung ein, dagegen entspricht ihr praktisches, besonders ihr

politisches Leben diesem glänzenden Bilde nicht. Ihre Geschichte von der Eroberung Englands an besteht in einem dauernden Bruderkrieg zwischen einzelnen kleinen Königreichen, die sich heute bilden und morgen wieder auseinanderfallen. Wie alle Germanen waren auch diese Stämme unfähig, sich unterzuordnen, und zu unpraktisch, den eigenen starren Willen den Interessen der Gesamtheit einzufügen. Sie blieben Krieger und Räuber, die sich für kürzere oder längere Zeit freiwillig zusammentaten, und bewahrten die Abneigung solcher gegen jede regelmäßige, friedliche Arbeit. Dazu bedurften sie des Zwanges und der strengen Zucht, die von den siegreichen Normannen während der nächsten Jahrhunderte über sie ausgeübt wurden.

Auch diese waren der Abstammung nach Germanen, aber durch eine lange Seßhaftigkeit im Norden Frankreichs der Sprache und dem Wesen nach Franzosen geworden. Es ist gallische Art und Sitte, die sie nach England hinübertragen. Die Franzosen sind das unpoetischste von allen europäischen Völkern. Mit scharfem, durchdringendem Verstande begabt, mit einem ausgeprägten Wirklichkeitsinn ausgerüstet, haben sie eine tiefe Abneigung gegen alles, was den Boden des Tatsächlichen verläßt. Das Übersinnliche ist für sie auch das Unsinnige, das den Spott herausfordert. Ihr ganzes Wesen verlangt nach Logik und Klarheit. Kein Volk hat daher eine so feine, durchsichtige Prosa ausbilden können wie die Franzosen, aber kein Volk auch eine so nüchterne, verstandesmäßige Poesie.

Den großen blonden Träumern auf den britischen Inseln gereichte der Einschuß französischen Blutes zum größten Segen. Erst die Mischung befähigte sie, die praktischste Nation auf dem Erdball zu werden und die Führerschaft des englischen Volkes in allen Weltteilen zu begründen. Doch es dauerte lange, ehe die beiden Rassen friedlich zu einer neuen verschmolzen. Zunächst regierte die eine, die andere sank in unfreie Knechtschaft hinab. Die Normannen waren damals das am weitesten vorgeschrittene Volk Europas, ein tüchtiger, zum Herrschen berufener Stamm, erfüllt

von rührigem Geschäftssinn, klarer Erkenntnis und zielbewußter Energie, geborene Organisatoren, wie die Verwaltung ihres Herzogtums und ihre ersten Maßregeln in dem eroberten Königreiche beweisen, eine Eigenschaft, die der Engländer als Kolonisator sich bis auf den heutigen Tag bewahrt hat. Dabei schätzten sie das Wissen und Lernen, freilich weniger um ihrer selbst als der praktischen Ziele willen, die sie mit den erworbenen Kenntnissen verfolgten. Vor ihrer Überlegenheit brachen die Saxen haltlos zusammen. Aus den Gerichten, den Schulen, den Klöstern und der Kirche verschwand die alte Sprache und machte dem Französischen Platz, das im zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Literatur von den Ufern des Humber bis zum Arno neben dem Lateinischen beherrschte. Wer von den ehemaligen Bewohnern sich nicht unterwarf, mußte in die Wälder des Nordens und Westens flüchten, um dort ein bedrängtes, aber von der Sympathie des geknechteten Volkes begleitetes Räuberleben zu führen. Die Heldentaten dieser Ausgestoßenen, die Überfälle und Listen Robin Hoods und seiner hand- und trunkfesten Gesellen, des Bruder Tuck und des „kleinen" John, bildeten den Trost und die Lieblingsgesänge der schwer unter der gepanzerten Faust der normannischen Barone schmachtenden Saxen. Noch bei Shakespeare stoßen wir häufig auf Erinnerungen an diese kräftigen, romantischen Gestalten; gerne weilt er bei ihrem freien Räuberleben, das sich in dem Gedächtnis des Volkes bis auf den heutigen Tag einen Platz bewahrt hat.

Allmählich gestalteten sich die Beziehungen der beiden Rassen milder. Die Verbindung der Sieger mit dem französischen Mutterland hörte auf, und sie lernten sich als Söhne der neuen Heimat fühlen, während die Unterworfenen daran gingen, sich die höhere Bildung ihrer Herren anzueignen und den von ihnen erlangten Wissensstoff im nationalen Sinn zu verarbeiten. Die Unterschiede verwischten sich. Im Kampf gegen äußere Feinde standen Saxen und Normannen nebeneinander und lernten sich gegenseitig schätzen. Aus dem Ausgleich geht die neue Rasse hervor. Mit Chaucer gewinnt sie und die neue Sprache Geltung in der Literatur. Er

ist ein englischer Dichter, wenn auch das Wesen seiner Kunst, zum Teil beeinflußt durch seine Stellung am Hofe, sich mehr der französischen Richtung zuneigt. Seine feine Ironie, sein leichter Spott, seine harmlose Plauderei und gesellige Grazie bezeichnen ihn als einen Geistes- und Stammesverwandten Lafontaines und Molières.

Auf politischem und religiösem Gebiete dagegen hat das Germanentum die Führung wieder übernommen. Zwar sind es noch die normannischen Barone, die dem schwachen König Johann die Magna Charta abnötigen, aber schon im vierzehnten Jahrhundert tauchen im Parlament die derben Gestalten der Freisassen und Städter auf, die sich die Zerwürfnisse der Krone mit den großen Vasallen und der Kirche zunutze machen, um die eigene Unabhängigkeit zu befestigen. Hand in Hand mit dem Wiedererstarken der Sachsen geht das Erwachen des nationalen Geistes in Abwehr der universalen Bestrebungen des päpstlichen Stuhles. Es währt nicht lange, so stehen die Bürger und Bauern hinter den Vorkämpfern im Streit gegen Rom, der seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts nicht mehr abbricht. Schon die Angriffe Roger Bacons richten sich nicht nur gegen die Geistlichkeit und einzelne Mißstände, sondern gegen die Kirche selbst und das Scheinwissen, das von ihren Anhängern als Philosophie verbreitet wurde. Der unerschrockene William Occam ist einer der eifrigsten Verteidiger der weltlichen Gewalt gegenüber den Anmaßungen des Papstes, und mit Wicleff, der die Bibel ins Englische übersetzt, steht das Land schon am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts am Rande der Reformation. Wie später Luther, beruft er sich auf die Schrift und weigert sich, eine andere Autorität außer ihr anzuerkennen. „Christus ist unser Haupt, und ein anderes Haupt haben wir nicht", erklärt ein Dichter aus jener Zeit. Das Volk jauchzte dem kühnen Prediger entgegen; Bürger und Bauern, kaum des Lesens kundig, machten sich über seine Bibelübersetzung her, um dort die Wahrheit zu suchen, die der römische Priester ihnen fern gehalten hatte. Wenn der König sich an die Spitze gestellt hätte, wäre

schon damals die Loslösung Englands von Rom ohne Kampf erfolgt. Die Politik wollte es anders. Die Geistlichkeit und die Weltlichkeit verständigten sich, der kühne Reformator wurde zum Schweigen gebracht, seine Anhänger wurden in grausamen Verfolgungen mit Feuer und Schwert ausgerottet. Einer von denen, die damals den Scheiterhaufen betraten, war Sir John Oldcastle, den Shakespeare im Epilog zum Zweiten Teil seines „Heinrich IV." als Märtyrer bezeichnet. Die Sympathien des Dichters gehörten der verfolgten Sache des Evangeliums.

Von politischem und religiösem Standpunkt ist es zu bedauern, daß die edle Begeisterung nutzlos verpuffte, der Literatur gereichte es zum Segen. Hätte damals schon die evangelische Lehre den Sieg erlangt, so wäre ein englisches Drama vermutlich niemals entstanden. Der Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts ließ die notwendigsten Vorbedingungen einer so hohen künstlerischen Betätigung vermissen. Die Sprache war noch im Werden und einer solchen Aufgabe nicht gewachsen; alle poetischen Ideen fehlten, die erst durch die Berührung mit der italienischen Literatur und durch die Kenntnis der alten Klassiker erworben wurden. Das Naturgefühl verharrte noch in den konventionellen Anschauungen des Mittelalters, und es mangelte jede Fähigkeit, kompliziertere seelische Vorgänge zu erfassen und zu schildern. Auf der anderen Seite hätte bei Vorwegnahme der Reformation das ausgehende sechzehnte Jahrhundert der aufjauchzenden Begeisterung entbehrt, die ihm aus der politischen und religiösen Erhebung zuteil wurde und den innersten Grund seiner Schaffensfreudigkeit bildete. Nur unter dem glücklichen Zusammenwirken von Reformation und Renaissance konnte das Drama seine Blüte entfalten; nur eine Zeit, die mit der geistigen Befreiung eine ebenso gewaltige weltliche und kirchliche verband, konnte einen Shakespeare erzeugen.

Auch die Klasse, der Wicleffs Worte in erster Linie galten, war damals so wenig reif, die Führung im Staat wie in der Literatur zu übernehmen. Sie lag einstweilen noch in den Händen des Adels. Aber während die Aristokratie sich in blutigen Partei-

kämpfen aufrieb, mehrten die Bürger und freien Bauern, die Männer des dritten Standes, Macht, Vermögen und Einfluß. Die englischen Bogenschützen waren es, vor denen bei Azincourt die französische Ritterschaft die Waffen streckte. Gehoben durch das Bewußtsein des Sieges, kehrten die wackeren Männer nach Hause, um weiter zu arbeiten, zu lernen, gut zu leben und nur einer selbstgewählten Obrigkeit zu gehorchen. Der weitblickende Kanzler Fortescue erkannte die Bedeutung dieser Klasse, als er während seiner Verbannung in Frankreich sie mit dem dortigen von den Feudalherren unterdrückten Landvolk verglich. „Sie sind die Kraft unseres Reiches“, sagt er und fährt an anderer Stelle fort: „Solche Männer können eine Geschworenenbank bilden, können wählen, Widerstand leisten, sich zusammenschließen, kurz alle Aufgaben erfüllen, die für eine freie Verwaltung notwendig sind. Sie sind nicht verkommen wie die eingeschüchterten französischen Bauern. Sie haben ihre und ihrer Familie Ehre zu bewahren. Ein jeder ist in den Waffen geübt und weiß, daß er einen Teil an den Siegen in Frankreich hat.“ Und auch die Ursache dieses Unterschiedes bleibt dem Blick des klugen Beobachters nicht verborgen. Indem er die schlechte Lage Frankreichs schildert, weist er darauf hin: „Das sind die Folgen der unbeschränkten königlichen Gewalt. Doch dem Herrn sei Dank, in unserem Land herrscht ein besseres Recht. Unser Wohlstand ist die Frucht einer freien Verfassung.“ Die Angaben sind für uns wichtig, denn sie beziehen sich auf die Klasse, der Shakespeares Vorfahren angehörten. Aus der unterdrückten französischen Landbevölkerung hätte der Dichter niemals hervorgehen können.

Bis zum Erstarken des dritten Standes erhält sich das Übergewicht des Adels und mit ihm die höfische Kunstrichtung, in deren Bahnen Chaucers überlegenes Genie trotz einzelner volkstümlicher Keime seiner Werke die englische Dichtung gewiesen hatte. Sie wurde unterstützt durch die religiöse Reaktion des fünfzehnten Jahrhunderts und erreichte ihren Höhepunkt mit der beginnenden Renaissance, deren ausländische Quellen zunächst nur den höheren

Ständen zugänglich waren. Die bestechenden fremden Kunstformen, die aus Italien und Frankreich herüberkamen, trugen zur Erhaltung der unvolkstümlichen Poesie viel bei, aber sie stifteten insofern großen Nutzen, als sie die Sprache bildeten, mit Begriffen bereicherten und ihr eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit verliehen.

Doch endlich geht unter dem Ausfluß der deutschen Reformation der Samen auf, den Wicleff ausgestreut hatte. Der Abfall von Rom wird vollzogen, und um sich im Kampfe gegen den Papst und die katholischen Mächte zu behaupten, bedarf die Königsgewalt der Beihilfe des gesamten Volkes. Ein Ruf nach Freiheit geht durch das ganze Land. Die Zwingburgen der geistigen Fremdherrschaft, die Kirchen und Klöster, werden zerstört. Es geht nicht ohne Grausamkeiten ab, die katholischen Priester werden verjagt, die Mönche an vielen Orten unter den gräßlichsten Martern umgebracht, aber der Sieg der evangelischen Sache wird trotz einzelner Rückschläge und trotz des zaghaften Schwankens der rasch wechselnden Herrscher, denen die Bewegung über den Kopf wächst, erfochten. Der Erfolg ist in erster Linie dem Glaubenseifer, dem Opfermut und der Beharrlichkeit der Bürger und ländlichen Freisassen zu danken; der dritte Stand wird zur politischen und geistigen Führerschaft der Nation berufen. Seine Angehörigen sind dazu bereit, und ihr Werk ist das englische Drama. Marlowes Vater war Schuster, der Greenes Landmann, Peele stammt von einem Silberschmied, Kyd von einem Londoner Schreiber, Dekker von einem Schneider ab, Jonson ist selbst Maurer und Shakespeare geht aus einer kleinen Familie von Ackerbürgern hervor. Das ist kein Zufall; der Stand, der die Bedeutung einer Nation ausmacht, liefert auch ihre geistigen Vertreter. Die spanischen Dichter jener Zeit sind Geistliche und Soldaten, die französischen der klassischen Epoche Hofleute, die englischen Bürger und Handwerkersöhne.

Die neue Richtung, die demokratische Kunst, hat mit Widerständen aller Art zu kämpfen. In den Kreisen der feingebildeten Aristokraten und der nach klassischen Vorbildern erzogenen Humanisten gilt sie nicht als voll, sie schauen mit Verachtung auf ihre

Derbheit herab. Die Freiheit, das innerste Prinzip dieser Werke, ist den oberen Kreisen unverständlich oder unleidlich und wird als ungebildete Regellosigkeit verspottet. Mehr als einmal droht die Gefahr, daß das Drama von den festen, volkstümlichen Wurzeln seiner Kraft losgerissen und in ein klassizistisches Fahrwasser hineingetrieben wird. Der Mann, der dies Mißgeschick verhütet, der den Sieg der nationalen und populären Richtung entschieden, der auf geistigem Gebiete die Schlachten geschlagen hat, die Cromwell später auf politischem schlug, der Mann ist Shakespeare. Auch er ist ein Befreier, wie Goethe von sich im Vergleiche mit Blücher stolz erklären durfte, nicht von politischer Fremdherrschaft, aber von der schlimmeren Bedrückung, von „des Ungeschmacks Götzen".

Schon dadurch wird die Stellung des Dichters bezeichnet, er ist durchaus modern. Historisch steht er zwar an der Grenze zweier Zeiten und manches in seinen Werken deutet auf die Nähe des Mittelalters hin, aber in seinem Ideengehalt gehört er ganz der Neuzeit an. Der wesentliche Unterschied zwischen moderner und mittelalterlicher Dichtung liegt darin, daß die erstere die Kunst um ihrer selbst willen pflegt, die zweite einen außerhalb der Poesie liegenden Zweck verfolgt, sei es daß sie den Ruhm des Ewigen offenbaren oder den Menschen auf ein zukünftiges Leben vorbereiten will. Sie trägt einen lehrhaften Zug, während die moderne Dichtung, um die Unterscheidung von Horaz zu gebrauchen, ausschließlich erfreuen will. Die Gegensätze verkörpern sich in Shakespeare und dem größten Geist, der neben ihm in England lebte, in Edmund Spenser, dem Sänger der „Feenkönigin". Während der Dramatiker die Menschen schildert, wie sie sind und ihrer innersten Natur nach sein müssen, beabsichtigt der Epiker, seine Zeitgenossen zu erheben, zu bessern und zu bilden, indem er ihnen in endlosen Allegorien das Bild des mit allen Kardinaltugenden geschmückten Ritters vorhält. Er setzt seine besten Kräfte an die unlösbare Aufgabe, ein Geschlecht, das sein Ideal in sich selber, in der Entfesselung aller menschlichen Eigenschaften findet, für ein außermenschliches Vorbild zu begeistern. Er verkennt, daß sein

Ziel im Leben wie in der Poesie mit dem Mittelalter unwiederbringlich verloren war und daß es für seinen Stoff nur noch eine mögliche Behandlungsweise gab, die des überlegenen Spötters Ariost. Trotz einzelner Schönheiten war Spensers Lied veraltet, als es das Licht der Welt erblickte; Shakespeares Dramen dauern und werden dauern, solange die Menschheit in ihrem innersten Kern unverändert bleibt. Gerade in seiner „Ideallosigkeit", die in Wirklichkeit auf eine Freiheit von allen vorübergehenden zeitlichen Strömungen und Tendenzen hinausläuft, liegt die sicherste Gewähr seiner Existenz und Bedeutung für alle Jahrhunderte.

When heaven intends to do some mighty thing
he makes a poet.

Taylor, the water poet.

II.

Abstammung und Geburt.

Der Name „Shakespeare“ erscheint in alten Urkunden und Registern von Anfang des dreizehnten bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nicht selten. Abgesehen von einigen versprengten Gliedern in London und im Norden Englands sitzen die Shakespeares namentlich in der Grafschaft Warwickshire, der Heimat des Dichters, und in den angrenzenden Bezirken von Gloucester und Worcestershire. Der Name, der sich etwa mit Speerschwinger oder -träger übersetzen läßt, mag er nun als Spott- oder Ehrentitel gegeben sein, deutet auf eine kriegerische Tätigkeit der Stammväter der verschiedenen Familien hin. Es ist wohl möglich, daß sie als Landsknechte oder Polizeibeamte im Dienste der Grafen von Warwick oder der Bischöfe von Worcester gestanden haben und nach der Waffe, die sie führten, benannt wurden.

Die Schreibweise des Namens ist außerordentlich wechselnd. Ein amerikanischer Gelehrter hat viertausend verschiedene Möglichkeiten herausgerechnet, von denen mehr als fünfzig wirklich vertreten sind, darunter Formen wie „Chacsper“ und „Sharkspere“. Glücklicherweise kommen aus dieser überreichen Fülle im wesentlichen nur zwei für uns in Betracht. Wir besitzen mehrere unzweifelhaft echte, eigenhändige Unterschriften des Dichters, die, soweit sie sich mit Sicherheit entziffern lassen, „Shakspere“ lauten, dagegen wird sein Name in amtlichen Urkunden und Verträgen beinahe ausnahmslos „Shakespeare“ geschrieben; so in der Wappenver-

leihung und in dem Kaufkontrakte seines Londoner Hauses. Diese Form verwenden auch die Zeitgenossen des Dichters, Ben Jonson und andere Schriftsteller, die ihm nahe standen. Im Druck ist sie überhaupt die geläufigste. Sie findet sich mit einer Abweichung auf dem Titelblatt sämtlicher Quartausgaben der Dramen, die bei Lebzeiten des Dichters gedruckt worden sind; sie steht als Name des Autors vor der ersten Gesamtausgabe und, was das Wichtigste ist, selbst die beiden kleinen epischen Dichtungen „Venus und Adonis" und „Lucrezia", deren Erscheinen Shakespeare selbst bewirkt hat, führen diese Schreibweise. Der Dichter hat offenbar bei dem schwankenden Charakter der damaligen Orthographie wie viele seiner Zeitgenossen eine endgültige Entscheidung nicht getroffen, vielleicht auch zu verschiedenen Zeiten seines Lebens verschiedene Formen gebraucht; auf jeden Fall liegt kein zwingender Grund vor, von der in Deutschland üblichen Schreibweise abzugehen, die sich auch in England trotz der Bemühung einzelner Gelehrter als die verbreitetere erhalten hat.

Die Shakespeares, von denen die Kunde auf uns gekommen ist, gehören fast durchgängig den niederen Ständen an, sie sind Farmer, Handwerker und kleine Ackerbürger. Eine bevorzugte Stellung nimmt außer einer Priorin Isabella Shakespeare und einer Lady Jane, die beide um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts lebten, nur ein Mönch Roger Shakespeare ein, dem bei Aufhebung der Klöster eine außergewöhnlich hohe Jahresrente von hundert Schillingen auf Lebenszeit gewährt wurde, ferner ein zweiter Roger Shakespeare, der unter Eduard VI. Yeoman of the Chamber war, und ein Thomas Shakespeare, der in den Jahren 1572—77 den wichtigen Posten eines königlichen Kuriers inne hatte. Ob einer von diesen mit dem Dichter verwandt war, muß dahingestellt bleiben, da seine Familie sich nur bis in die dritte Generation, und auch das nicht einmal mit Sicherheit, verfolgen läßt. Trotz der bei Shakespeares Wappenverleihung aufgestellten, allerdings nicht näher begründeten Behauptung, daß einem seiner Vorfahren für seine Verdienste Landbesitz von Heinrich VII. ver-

liehen sei, ist es dem eifrigsten Forschen nicht gelungen, eine Spur von diesem wackeren Ahnherren zu entdecken. Erst der Großvater ist, wenn auch nur durch eine Vermutung, ermittelt worden, es war Richard Shakespeare, ein Landwirt in Snitterfield, einem kleinen Ort unweit von Stratford. Er saß dort teils auf eigenem Boden, teils hatte er Land von Robert Arden von Wilmcote in Pacht genommen. Für seine Verhältnisse erfreute er sich eines beträchtlichen Wohlstandes, wie überhaupt die Lage der Landwirtschaft zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts außerordentlich günstig war. Durch die Entdeckung der neuen Welt und den starken Zufluß an Edelmetallen stiegen die Preise aller Rohprodukte, während Abgaben und Pachtgelder ungefähr auf der alten Höhe verharrten und nur langsam dem fallenden Geldwerte folgten. Der Landwirt trat aber damals nur als Verkäufer auf und zog somit nur Vorteil aus der geringeren Kaufkraft des Geldes. Andere Leute freilich jammerten über die unerschwinglichen Preise. „Niemals", lautet eine Betrachtung aus jener Zeit, „gab es so zahlreiche Schafherden und niemals war die Wolle so teuer oder Hammelfleisch so kostspielig." Selbst der venezianische Gesandte klagt in seinen Berichten über das teure Leben in England, wo er für alle landwirtschaftlichen Produkte das Doppelte, ja das Dreifache von den in Italien üblichen Preisen zu zahlen habe.

Die englischen Yeomen und Bauern ließen sich durch solche Ergüsse nicht stören: sie lebten gut, sparten Geld für ihre Kinder, gingen auf die Jagd oder leisteten sich sogar schon einzelne Luxusgegenstände, wie Federbetten, gewebte Teppiche, oder gar ein Salzfaß und Löffel aus Silber.

So prächtig sah es vermutlich im Hause Richard Shakespeares nicht aus, denn das Pachtgut war nur klein. Seine Söhne, von denen wir mit annähernder Sicherheit drei namhaft machen können, Henry, Thomas und John, halfen ihm in der Wirtschaft. Bei dem geringen Umfang seines Besitzes bedurfte er fremder Leute wohl kaum, wie manche seiner besser situierten Standesgenossen, die eine stattliche Anzahl von Knechten im Dienste hielten. Der

Großvater des Dichters starb im Jahre 1560. Zwei seiner Söhne setzten mit verschiedenem Erfolg das väterliche Gewerbe in der Heimat fort, während der dritte, vermutlich der tüchtigste und unternehmendste, schon einige Jahre vor dem Tode des Vaters, etwa 1551, nach Stratford-on-Avon übergesiedelt war, zweifellos um die günstige Konjunktur auszunutzen und die Erzeugnisse der väterlichen Scholle hier an dem Marktflecken selbst gewinnbringender zu verwerten. Daraus erklärt es sich, daß John Shakespeare, der Vater des Dichters, bald als Händler in Wolle und Häuten, bald als Handschuhfabrikant aufgeführt wird. Es sind Nebengewerbe der Landwirtschaft, die bei der mangelnden Arbeitsteilung jener Zeit von demselben Geschäftsmann betrieben wurden. Auch sein angeblicher Fleischerberuf steht damit nicht in Widerspruch; der Ausdruck bezeichnet nach damaligem Gebrauch einen Fleischhändler, aber keinen Schlächter. Die einzelnen Gewerbe hängen alle untereinander zusammen, der Übergang von einem zum andern war leicht zu finden. Ein anderer Mitbürger John Shakespeares ist uns bekannt, der auch zu gleicher Zeit Malzfabrikation, Wollhandel und Handschuhmacherei betrieb, und der vielseitige Henslowe, den wir später noch kennen lernen werden, arbeitete nacheinander als Holzhändler, Stärkefabrikant, Färber, Gastwirt und Pfandleiher, bevor er seine Fähigkeit zum Theaterdirektor erkannte.

John Shakespeare war etwa einundzwanzig Jahre alt, als er nach Stratford übersiedelte. Schon in der nächsten Zeit hören wir dort von ihm, und zwar führt er sich nicht gerade von der besten Seite ein. Er wird 1552 mit einer Geldbuße von zwölf Pence belegt, weil er entgegen der polizeilichen Vorschrift den Mist auf der Straße vor seinem Hause aufgehäuft und nicht abgefahren hatte. Später ist er noch mehrfach wegen ähnlicher Ordnungswidrigkeiten bestraft worden. Auch die Zivilgerichte beschäftigte der rührige Mann häufig. Wir finden seinen Namen einige Male als Prozeßpartei; er muß ein energischer Geschäftsmann gewesen sein und wie sein großer Sohn eifrig auf die Wahrnehmung seines Vorteiles bedacht. Sein Handel war von Erfolg gekrönt, denn

schon im Jahre 1556 ist er in der Lage, sich ansässig zu machen und zwei kleine Häuser in verschiedenen Straßen Stratfords zu erwerben. Unter seinen Mitbürgern erfreute der Zugewanderte sich großer Beliebtheit und nahm eine geachtete Stellung in dem kleinen Orte ein. 1557 beginnt seine Laufbahn als städtischer Beamter, er wurde in die Bürgerschaft aufgenommen und zunächst mit dem Amt eines Bierkosters (ale-taster) bekleidet. In dieser Eigenschaft hatte er nicht nur über die gute Beschaffenheit des beliebten Getränkes und des Brotes zu wachen, sondern auch den Verkaufspreis dieser wichtigsten Lebensmittel je nach dem Stande der Gerste und des Weizens zu regulieren. Außerdem besaß er eine Strafgewalt über Schuldige, die nicht in der richtigen Güte oder den vorgeschriebenen Maßen lieferten. Eine Erinnerung an diese Stellung seines Vaters ist in der Einleitung der „Bezähmten Widerspenstigen" zu finden. Mit der Anzeige bei dem Bierkoster droht Christopher Schlau der dicken Wirtin Anne Hacket, die ihm widerrechtlich einen gewöhnlichen Steinkrug statt des von der Obrigkeit geeichten Gemäßes vorsetzt.

Die Pflichten seines Amtes haben John Shakespeare nicht übermäßig in Anspruch genommen, sie ließen ihm Zeit, sich nach einer Gefährtin unter den Jungfrauen des Landes umzublicken, und noch in demselben Jahre verheiratete er sich mit Mary Arden, der jüngsten Tochter des Robert Arden von Wilmcote. Die Wahl ist bezeichnend für den praktischen Sinn des vorwärtsstrebenden Mannes. Die Ardens gehörten dem Landadel, der Gentry, an und waren ein altes, sehr angesehenes Geschlecht. Wenn auch der Wilmcoter Zweig der Familie von der früheren Höhe herabgesunken war und nur in loser verwandtschaftlicher Beziehung zu den vornehmeren Ardens stand, aus deren Schoße mehrere High Sheriffs von Warwick, die obersten Beamten der Grafschaft, hervorgingen, so nahm Mary doch einen höheren Rang als ihr Gatte ein, für den eine besondere Befriedigung darin liegen mußte, die Tochter des ehemaligen Grundherren seines Vaters heimzuführen. Auch in materieller Hinsicht war die Verbindung günstig, die junge

Frau brachte ein beträchtliches Vermögen in die Ehe, das sie von ihrem vor zwei Jahren verstorbenen Vater ererbt hatte. Es bestand, abgesehen von einer geringen Summe baren Geldes und einigen Weidegerechtigkeiten, in dem freien Besitz von Asbies, einem hübschen Landgute in Wilmcote, das ein Haus und fünfzig Acker anbaufähigen Bodens umfaßte.

Robert Arden war zweimal verheiratet. Neben Mary stammten noch sechs ältere Töchter aus der ersten Ehe, doch mit keiner dieser Schwestern haben die Shakespeares später, soweit wir wissen, in irgendeiner näheren Verbindung gestanden. Aus der zweiten Ehe entsproßten keine Kinder. Die Witwe Agnes Arden weilte noch unter den Lebenden, als ihre jüngste Stieftochter sich vermählte. Auch sie war in dem Testament ihres Gatten bedacht, welches dadurch ein besonderes Interesse erregt, daß es mit einer streng katholischen Eingangsformel beginnt. Der Erblasser empfiehlt seine Seele dem allmächtigen Gott, der begnadeten Jungfrau Maria und allen Heiligen im Himmel. Es mag sein, daß diese Wendung in der Zeit der religiösen Reaktion, unter der kurzen Regierung der blutigen Maria 1553—1558 bei allen amtlichen Schriften in Gebrauch stand, doch läßt sich die Annahme nicht von der Hand weisen, daß der Großvater des Dichters von mütterlicher Seite ein gläubiger Katholik gewesen ist, um so weniger, als mehrere seiner Verwandten als Katholiken verfolgt und einer, namens Eduard Arden, sogar im Jahre 1583 wegen Teilnahme an einem papistischen Anschlage auf das Leben der Königin Elisabeth hingerichtet wurde. Es scheint, daß die Ardens treu an dem alten Glauben gehangen haben. In diesem Fall wäre auch Shakespeares Mutter in der römischen Religionslehre aufgewachsen und müßte sich erst später, vermutlich bei ihrer Verheiratung, dem evangelischen Bekenntnis zugewendet haben, da sie nach ihrem Tode in der Stratforder Pfarrkirche, die dem neuen Glauben angehörte, beigesetzt wurde. Übertritte von einer Kirche zur andern waren nichts Seltenes; bei der auffallenden Gleichgültigkeit, die damals in religiösen Fragen herrschte, ließ man sich weniger

durch Überzeugung als durch praktische und politische Gründe bestimmen.

Das Inventar, das bei Robert Ardens Tod von seinem beweglichen und unbeweglichen Vermögen aufgenommen wurde, gibt einen guten Einblick in den Haushalt einer ländlichen Familie. Da finden sich alle möglichen Handwerkszeuge, Töpfe und Pfannen, Federbetten, Handtücher und Kissen, mit denen die harten Holzbänke belegt wurden, ferner als ganz besonderer Luxus elf gemalte Vorhänge für die Zimmer und die Halle, aber nur ein einziges Waschbecken für die zahlreiche Familie. Bücher fehlen gänzlich, nicht einmal eine Bibel ist vorhanden. Daß es keine Tischmesser und Gabeln gab, ist selbstverständlich. Diese neumodischen Instrumente kamen erst ein halbes Jahrhundert später in Italien auf; die Gesellschaft der Königin Elisabeth gebrauchte kleine Holzstückchen zum Essen.

Obgleich John Shakespeare durch seine Ehe Besitzer von Asbies wurde, blieb er doch in der Stadt wohnen und setzte seinen Handel fort. Der Erfolg lächelte ihm auch ferner und mehrfach kam der vermögende Mann in der nächsten Zeit in die Lage, seiner Vaterstadt Geld vorzuschießen. Auch sein städtisches Grundeigentum konnte er bis zum Jahre 1575 vermehren, wo er zwei weitere Häuser in Stratford erwarb. Mit dem wachsenden Wohlstand hielt seine Laufbahn in der öffentlichen Verwaltung gleichen Schritt. Zwei Jahre hintereinander berief ihn das Vertrauen seiner Mitbürger auf den Posten eines der vier städtischen Polizeimeister (Constables). Als solchem lag es ihm ob, gegen die zahlreichen Vagabunden, die seit Aufhebung der Klöster und Wegfall der von ihnen ausgeübten Armenpflege zu einer Landplage geworden waren, einzuschreiten, ferner seine Mitbürger vor unerlaubten Spielen, wie Kegeln und Würfeln, zu behüten, die nur an einzelnen Feiertagen gestattet waren. Wir kennen die Pflichten dieser wackeren Beamten aus „Viel Lärm um nichts", doch ist zu hoffen, daß John Shakespeare seine Tätigkeit energischer und mutiger ausübte als die biederen Männer Holzapfel und Schleh=

wein und nicht wie jene die Betrunkenen in der Wirtschaft sitzen ließ, bis sie wieder nüchtern wurden. Auf jeden Fall, ob sie nun streng oder milde war, sind die Stratforder mit seiner Amtsführung zufrieden gewesen, denn aus den nächsten städtischen Wahlen ging der tüchtige Mann als einer der Affeerors hervor. Er bekleidete dieses wichtigere Polizeiamt, in dem er die verwaltungsrechtlichen Strafen festzusetzen hatte, wiederum zweimal hintereinander und nach Ablauf dieser Frist wurde er zum Kämmerer erhoben. Damit trat er an die Spitze des Rechnungswesens der kleinen Stadt. Auf dem Posten bewährte er sich vortrefflich, so daß ihm die Funktion 1564 noch einmal vertretungsweise übertragen wurde, und als bald darauf eine Stelle in dem Magistratskollegium frei ward, erwählte man ihn zum Ratsherren (alderman). Seitdem heißt er Mr. Shakespeare. Selbst das höchste Ehrenamt, das seine Mitbürger zu vergeben hatten, belohnte seinen regen Eifer: im Jahre 1568/69 finden wir den Vater des Dichters als Bürgermeister (High Bailiff) von Stratford.

Die Ehe Johns und Mary Shakespeares erfreute sich eines reichen Kindersegens. Zunächst wurden ihnen in den Jahren 1558 und 1562 je eine Tochter Joan und Margaret geboren. Beiden war kein langes Leben beschieden, die ältere starb auf jeden Fall vor 1569, während die jüngere kaum das erste Lebensjahr erreichte. Als drittes Kind und erster männlicher Sprößling erschien der Dichter William. Man kann sich denken, daß der Erbe mit großer Freude begrüßt wurde. Am 26. April 1564 fand seine Taufe statt. Eine genaue Angabe über den Geburtstag ist nicht überliefert. Man hat, von dem Termin der Taufe ausgehend, als solchen den 23. April angenommen, in der Meinung, daß es der damaligen Gewohnheit entsprach, ein Kind drei Tage nach der Geburt zur Kirche zu bringen. Das ist nicht richtig: die Vorschrift von 1559, die damals in Geltung war, legte den Eltern die Pflicht auf, falls keine besonderen Gründe im Wege standen, die Taufe am ersten Sonn- oder Festtag nach der Geburt vollziehen zu lassen. Danach ist Shakespeares Eintritt in die Welt

zwischen dem 21. und 24. April anzusetzen, doch verschiedene Gründe sprechen für die ersten beiden Tage dieses Zeitraumes und gegen die gewöhnliche Annahme. Auf seinem Grabstein heißt es, daß er im dreiundfünfzigsten Lebensjahre verschied, sein Sterbetag ist aber der 23. April 1616. Schon der auffällige Umstand, daß Geburt und Tod auf denselben Tag fielen, wäre zweifellos bemerkt worden, unter keinen Umständen aber konnte, wenn dies der Fall war, von seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahr die Rede sein. Am wahrscheinlichsten bleibt es, daß der Dichter am Sonnabend den 22. April, nach dem neuen Kalender am 4. Mai, das Licht der Welt erblickte, wenigstens liegt die Vermutung nahe, daß die Hochzeit seiner Enkelin Elisabeth gerade in Erinnerung an dieses Ereignis auf jenen Tag angesetzt wurde; sie fand 1626 statt.

Wenn wir Shakespeares Geburtstag nur überhaupt feiern, so kommt nicht viel darauf an, ob wir dabei um vierundzwanzig Stunden im Rückstand sind. Auch die Frage nach der Stätte, wo er zur Welt kam, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten. Vermutlich in einem von den Häusern in Greenhill oder Henley Street, die der Vater 1556 erworben hatte, auf keinen Fall aber in dem sogenannten Geburtshaus Shakespeares, das um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in ein Nationalmuseum umgewandelt worden ist. Dies Gebäude kam erst 1575 in John Shakespeares Besitz, und daß er vorher dort zu Miete gewohnt habe, ist gegen die Gewohnheit einer kleinen Stadt, wo ein vermögender Mann, zumal wenn er selbst mehrfacher Grundbesitzer ist, nicht in einem fremden Hause zu wohnen pflegt. Immerhin hat der Dichter in dem Gebäude einen großen Teil seiner Knaben- und Jünglingsjahre verbracht, und so bleibt die Berechtigung dieses Heiligtums als Shakespearehaus gewahrt.

Die Taufe fand in der Stratforder Pfarrkirche statt, und dadurch ist schon der Beweis erbracht, daß der Dichter gleich seinem Vater, der als königlicher Beamter der Staatsreligion angehören mußte, evangelischen Glaubens war. Von einem späteren Konfessionswechsel wie bei seinem Rivalen Ben Jonson ist uns

nichts bekannt, und damit entfällt die Behauptung, die sich auf eine Angabe des Rev. Richard Davies hundert Jahre nach dem Tode des Dichters stützt, er sei als Papist gestorben. Die Entstehung dieses Gerüchtes ist leicht zu erklären. Schon zu Shakespeares Lebzeiten herrschten in Stratford die Puritaner, die ihm nicht wohlgesinnt gegenüberstanden, so wenig wie er ihnen. Sie verfolgten den vom Staat beglaubigten Protestantismus mit demselben Haß wie die katholische Lehre, und es war in ihrem Munde ein geläufiger Vorwurf, die Hochkirche mit ihren Bischöfen und von Rom überkommenen Riten des Papismus zu zeihen, eine Schmähung, die nachweislich auch auf die einzelnen Bekenner der Staatsreligion, besonders auf die verhaßten Schauspieler, wie überhaupt auf alle Gegner der strengeren evangelischen Auffassung, Anwendung erfuhr. Sie wurden als Antichristen und Papisten verschrieen. So mag auch Shakespeare verlästert worden sein, und daraus erwuchs die Tradition, er sei katholisch geworden, von der übrigens nur jener eine Schriftsteller etwas weiß. Die Gründe, die sonst zugunsten dieser Behauptung vorgebracht werden, bedürfen kaum einer Widerlegung. Daß in den Dramen katholische Ideen und Vorstellungen häufig auftauchen, ist ein halbes Jahrhundert nach dem Zusammenbruch der tausendjährigen Kirche nicht zu verwundern; sie werden selbst noch heute von evangelischen Dichtern ihrer poetischen Brauchbarkeit wegen mit Vorliebe verwertet. Die Begriffe der letzten Ölung oder des Fegefeuers sind noch in unseren Tagen jedermann geläufig. Daß Shakespeare die niedere katholische Geistlichkeit mit offenkundiger Sympathie behandelt, erklärt sich durch die Neigung, die er für ihr stilles, von der Welt abgelöstes Dasein empfand, und ist vielleicht eher als Beweis einer fehlenden persönlichen Kenntnis anzuführen. Außerdem spielt das religiöse Moment hier gar keine Rolle, eher bei der Schilderung der höheren katholischen Prälaten, deren Selbstsucht und Herrschbegier in „König Johann“ und „Heinrich VIII.“ auf das schärfste verurteilt werden. Nicht nur diese beiden Dramen, sondern beinahe jedes Stück zeugt für die evangelische Gesinnung des Dichters; es erübrigt einzelne

Stellen heranzuziehen, wie in „Cymbeline", wo von der Gnadenwahl die Rede ist, in „Lear", wo der wackere Kent sich rühmt, am Freitag keine Fische zu essen, oder gar die Prophezeiung Cranmers in „Heinrich VIII.", der die Reformation die Zeit nennt, da Gott wahrhaft erkannt werden wird.

Auf den Dichter folgten noch fünf Kinder, die in den Jahren 1566—1580 geboren wurden, darunter drei Söhne Gilbert, Richard und Edmund. Nur aus dem Leben des jüngsten ist uns etwas bekannt. Er folgte seinem großen Bruder nach London und war dort bis zu seinem frühen Tode auch als Schauspieler tätig, ohne jedoch auf der Bühne oder in dem Leben Williams eine hervorragende Rolle zu spielen. Von Gilbert und Richard Shakespeare ist keine Spur geblieben, nur so viel läßt sich sagen, daß sie vor dem Dichter verstorben sind, ohne Nachkommenschaft zu hinterlassen. Wenigstens geschieht in seinem Testament weder ihrer, noch ihrer Kinder oder Witwen Erwähnung. Vermutlich waren also beide nicht verheiratet. Auch eine der nach William geborenen Schwestern, Anna mit Namen, starb in früher Jugend, die zweite dagegen (geboren 1569), die nach dem ersten Kinde Joan getauft wurde, wuchs glücklich heran. Um die Wende des Jahrhunderts vermählte sie sich mit dem Hutmacher William Hart in Stratford, dem sie drei Söhne gebar. Sie überlebte ihren berühmten Bruder um volle dreißig Jahre.

Die große Sterblichkeit in der Familie John Shakespeares, die von acht Kindern drei in frühester Jugend und weitere drei im ersten Mannesalter dahinraffte, ist auffällig. Sie hängt wohl mit dem Auftreten der Pest, die damals unzählige Opfer in ganz England forderte, zusammen. Gerade in dem Geburtsjahr des Dichters war Stratford der Schauplatz der furchtbaren Plage. Der kleine William blieb glücklicherweise verschont; es ist, als ob die ganze Lebenskraft der Familie sich vergeistigt und auf diesen einen Sprößling übertragen habe.

Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen,
der in der Stille der ländlichen Flur,
fern von des Lebens verworrenen Kreisen,
kindlich liegt an der Brust der Natur.

Schiller.

III.
Stratford.

Stratford, wo der Dichter das Licht der Welt erblickte und seine Jugend verlebte, hat sich seit jener Zeit zwar vergrößert und verändert, aber doch noch viele Spuren seines ehemaligen Charakters bewahrt. Es ist eine kleine, unbedeutende Landstadt auf dem rechten Ufer des Avon. Manche Gebäude aus dem Mittelalter sind noch erhalten, verschiedene Privathäuser, ferner die Kirche, in der Shakespeare betete, und die Schule, in der er den ersten Unterricht empfing. Straßen und Plätze sind noch vielfach die gleichen wie vor dreihundert Jahren, nur daß sie breiter geworden sind, den winkligen mittelalterlichen Charakter eingebüßt haben und sauberer gehalten werden als damals, als John Shakespeare seine Strafe wegen des nicht abgefahrenen Mistes oder des schlecht gereinigten Rinnsteines erhielt. Die Häuser, die seinerzeit aus Fachwerk bestanden und meistens ein niedriges Strohdach trugen, sind durch Ziegelbauten ersetzt, die ein, vielleicht auch zwei Stockwerke mehr als damals führen, im ganzen aber den gleichen ländlichen Eindruck hervorrufen. Heute besitzt der Ort an neuntausend Einwohner, zu Shakespeares Zeit mögen es fünfzehnhundert gewesen sein; im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung Englands hat die Stadt sich nicht vergrößert. Viele Walliser lebten dort, so daß der wohlklingende Dialekt, den der Dichter später in „Heinrich V.“ und in

den „Lustigen Weibern“ zu komischer Berühmtheit brachte, schon früh an das Ohr des Knaben gedrungen ist. Die Bevölkerung bestand aus ehrsamen Ackerbürgern, Handwerkern und kleinen Händlern, aus deren Reihen die städtischen Beamten hervorgingen. Stratford genoß zwar keine volle Selbstverwaltung, doch hatte es einen eigenen Stadtrat, eine Bürgerschaft, selbständige niedere Gerichtsbarkeit und ein gewähltes Stadtoberhaupt, das zwar nicht den stolzen Titel eines Mayor, sondern wegen seiner Abhängigkeit von der Krone nur den bescheideneren eines Bailiff führte. Mit Recht wird deshalb Shakespeares Vater in der späteren Wappenverleihung als Beamter der Königin aufgeführt. Wir dürfen uns von seiner Stellung keine zu großartige Idee machen, wie es vielfach in den Biographien geschieht, die den Dichter mit dem hochklingenden Namen des „Stratforder Bürgermeistersohnes“ belegen. Die Bedeutung von John Shakespeares Posten ging über die eines Dorfschulzen nicht hinaus. Freilich innerhalb des kleinen Gemeinwesens war die Macht der städtischen Verwaltung ungeheuer. Jede einzelne Handlung des öffentlichen und privaten Lebens unterstand ihrer Aufsicht. Alles war von der Polizei reglementiert, Arbeit, Erholung, Kirchgang. Selbst in das Familienleben mischte sie sich ein. Führte ein Mann einen unmoralischen Wandel, so erhielt er eine energische Rüge; galt es eine widerspenstige Ehefrau zu zähmen, die ihrem Gatten das Leben sauer machte, so wurde sie von Amts wegen in den Tauchstuhl gesetzt und einige Male in die kühlenden Fluten des Avon hinabgelassen. Wie fein und human ist dagegen die Kur, die Petruchio mit seinem störrischen Kätchen vornimmt! Die Intelligenz wurde in der kleinen Stadt durch den Pastor, den Lehrer und den Stadtschreiber vertreten, der gleich den beiden ersten ein studierter Mann zu sein pflegte und Lateinisch verstehen mußte. Ihm lag es ob, durch sein überlegenes Wissen die mangelnden Kenntnisse der Stadtväter zu ergänzen, von denen die meisten nicht einmal ihren Namen schreiben konnten. Shakespeares Vater freilich hatte es in der schweren Kunst so weit gebracht; doch zog auch er es häufig vor, statt der Unterschrift sein Handzeichen zu

setzen, wie es nach den Worten Jack Cades, des Rebellenführers im zweiten Teil von „Heinrich VI.“, ein jeder „ehrliche, rechtschaffene Mann“ tat. Auch der Dorfpfarrer und der Schulmeister erfreuten sich in kleineren Orten nur einer mäßigen Gelehrsamkeit. In den Gestalten des Holofernes und Nathanael in „Verlorener Liebesmüh“, sowie des Pastors Evans in den „Lustigen Weibern“ dürfen wir wohl Jugenderinnerungen des Dichters erblicken. Einer der damaligen Stratforder Geistlichen betätigte sich nebenbei als Winkeladvokat und er mag vielleicht als Vorbild für Olivarius Textdreher in „Wie es euch gefällt“ gedient haben. Auf jeden Fall entspricht die ungünstige Schilderung der evangelischen Pfarrer der Wirklichkeit nur zu gut. Unter Eduard VI. 1547—1553 waren viele von ihnen so verkommen, daß sie weder ein Gebet sprechen noch eine Predigt halten konnten, und unter Elisabeth fielen sie infolge ihrer Unbildung und unwürdigen Lebensführung der allgemeinen Mißachtung anheim.

Mit den Lehrern stand es nicht besser. Sie waren in den meisten Fällen langweilige, kleinliche Schultyrannen, die in geistloser Weise mit der Rute in der Hand den Knaben eine pedantische Wissenschaft einpaukten. Roger Ascham, der Erzieher der Königin Elisabeth, klagt bitter über ihre mangelhafte Bildung, und ein anderer pädagogischer Schriftsteller jener Zeit ist der Meinung, daß auf einen guten Magister zwanzig schlechte und unbrauchbare kämen.

Im Innern bot die kleine Stadt manches, was auf die Seele des frühreifen William Eindruck machen konnte. Da war zunächst die mächtige steinerne Brücke über den Avon, welche die fremden Reisenden auf ihrem Wege von London nach der Westküste und nach Irland überschreiten mußten. Sie war von einem berühmten Stratforder, der es in der Landeshauptstadt bis zum Oberbürgermeister gebracht hatte, Sir Hugh Clopton, auf eigene Kosten erbaut worden, an Stelle der alten Furt, die früher dem Städtchen Bedeutung, in der Urzeit sogar den Namen gegeben hatte. Der Übergang über den Avon stand seit unvordenklichen Jahrhunderten in Gebrauch; schon die Römer benutzten ihn, die hier einen be-

festigten Straßenknotenpunkt zum Schutz gegen die Einbrüche der westlichen Barbaren angelegt hatten. Freilich die spärlichen Überreste ihrer Herrschaft wurden zu Shakespeares Zeit als Werke der alten Britannier angesehen, deren phantastische Geschichte, mit der Einwanderung des flüchtigen Trojaners Brutus beginnend, in den Chroniken mit patriotischem Stolze erzählt wurde. Die Fabeln von König Lear und Cymbeline gehörten zu diesem Sagenkreis und mögen dem Dichter schon in seiner Kindheit bekannt geworden sein.

Am anderen Ende der Stadt zog die der heiligen Dreieinigkeit geweihte Pfarrkirche die Aufmerksamkeit auf sich. Ein mächtiger gotischer Bau aus dem dreizehnten Jahrhundert, auch eine fromme Stiftung. Patriotischen Stratfordern, die es auswärts zu hohen kirchlichen Ehren gebracht hatten, aber wie alle Kinder des Ortes, und später der Dichter selbst, treu an der Heimat hingen, verdankte sie ihre Entstehung, viel zu groß für die Bewohnerzahl des Städtchens. Das Umgekehrte von Porzias Worten im „Kaufmann von Venedig“ war hier eingetreten: Die guten Vorsätze hatten eine Kirche gebaut, wo eine Kapelle genügt hätte, um so mehr als der kleine Ort noch ein zweites Gotteshaus besaß. Es stand gleich der alten Lateinschule im Eigentum der Gilde zum heiligen Kreuz, ursprünglich einer frommen, zu gegenseitiger Hilfe gegründeten Bruderschaft, die, allerdings in der verweltlichten Form einer städtischen Selbstverwaltung, sich und ihr reiches Vermögen durch die Stürme der Reformation in die neuen Verhältnisse hinübergerettet hatte. Aus ihren Mitteln wurde das Hospital, die Kirche, die Schule, die Brücke und das Gebäude der großen Gildhalle, wo die Ratsversammlungen stattfanden, erhalten. Wenn auch die Bilder im Innern der eindrucksvollen normannischen Kapelle zu Shakespeares Zeit durch protestantischen Glaubenseifer übertüncht waren, so konnte der Knabe an dem Dachbalken der Schule ein Ornament sehen, das gewiß seine jugendliche Phantasie beschäftigte. Es stellte eine weiße Rose dar, die ein rotes Herz, eine rote Rose, die ein weißes in sich schloß, ein Symbol, das sich auf die Be-

endigung des Bürgerkrieges und die Versöhnung der beiden Häuser York und Lancaster bezog. Wie oft mag der Dichter sich dieses Sinnbildes und mit ihm der alten Schultage erinnert haben, als er später an seinen beiden gewaltigen Tetralogien arbeitete!

Die Lage und Umgebung des kleinen Ortes bieten nichts Besonderes. Es ist die typische Landschaft des mittleren England, eine weite fruchtbare Ebene, nicht ohne Stimmungsreiz, aber ohne in das Auge fallende Schönheit. Gut angebaute Felder und üppige Wiesen stoßen unmittelbar an die Häuser der Stadt und ziehen sich in weichen Wellenlinien bis an das Ende des Horizontes, den im Süden einzelne sanft ansteigende Hügel abschließen. Weizen und Gerste gedeihen vortrefflich; die Weiden in dem wasserreichen Klima sehen immer grün und frisch aus. Zwischen den Gräsern blühen alle die bunten Wiesenblumen, die Perdita im „Wintermärchen“ so zierlich zusammenzustellen weiß. Das Rindvieh ist stattlich und stark, die Hammel sind in einen dicken Wollpelz gekleidet. Nichts ist romantisch, alles strotzt in gesunder Kraft und Fruchtbarkeit. In leisen Krümmungen zieht der Avon langsam durch die Ebene dahin; der „Weidenbaum neigt sich darüber und zeigt im klaren Strom sein graues Laub“, wie es im „Hamlet“ heißt. Einzelne Baumgruppen stehen zwischen den Feldern, Eichen und Ulmen, besonders aber Obstbäume, an denen die Gegend überreich ist. In der Ferne zeichnet sich die dunkle Linie des Ardenwaldes ab. Keine Schlangen und Löwen hausen darin, es hängen auch keine Liebessonette an den Zweigen, sonst gleicht er aber ganz dem frischen, grünen Forst mit seinen ragenden Wipfeln und weichen Moosbänken, den der Dichter in „Wie es euch gefällt“ geschildert hat. Überhaupt ob Shakespeare uns nach Italien, Böhmen oder einer phantastischen Wunderinsel führt, die Landschaft, die ihm vorschwebt, bleibt immer die Umgebung von Stratford. Die Schilderung der schlechten Jahreszeit in Athen (Sommernachtstraum II, 1) gehört ganz nach England:

Der Wind sog
als wie zur Rache böse Nebel auf

vom Meere her, die fielen auf das Land
und machten jeden winz'gen Bach so stolz,
daß er des Bettes Dämme niederriß.
Drum schleppt der Stier sein Joch umsonst, der Pflüger
vergeudet seinen Schweiß, das grüne Korn
verfault, eh' seine Jugend Bart gewinnt.
Und Krähen prassen von der verseuchten Herde.

Die in Italien spielenden Dramen besitzen noch am meisten Lokalkolorit. Aber selbst dort steht der Olivenbaum neben der nördlichen Haselstaude und dem Farrenkraut, der Nußhäher klopft in den Ästen, Beeren und Holzäpfel sind überall vorhanden: kurz es ist alles wie in England und gerade nur so viel von fremder Flora und Fauna verwendet, um einen ganz kleinen exotischen Anstrich hervorzurufen.

Shakespeare setzt in seinen Werken durch genaueste Kunde des Tier- und Pflanzenreiches die Naturforscher in Erstaunen. Er kennt jeden Vogel in der Luft, jede Blume auf der Flur; die Lebensgewohnheiten selbst der kleinsten Insekten sind ihm geläufig. Als Knabe ist er sicher viel in Wald und Feld umhergestreift, sei es daß er auf eigene Faust auszog, um Käfer und Schmetterlinge zu fangen, oder an der Hand der Eltern nach dem nahen Asbies, Snitterfield und Wilmcote wanderte, den Orten, wo seine Verwandten lebten. Damals hat er den ersten Keim zu seiner Naturkenntnis gelegt. Die Eindrücke der frühesten Jugendjahre sind bekanntermaßen die dauerhaftesten im Leben.

Die Tage in der kleinen Stadt flossen ruhig und gleichmäßig dahin. Man muß sich die schlechten Wege, die das Reisen sehr unwillkommen machten, die Schwierigkeiten und Gefahren, die auf der Landstraße drohten, und die geringe Geschäftstätigkeit vor Augen halten, um die Abgeschlossenheit einer entlegenen Landstadt im sechzehnten Jahrhundert zu begreifen. Sie bildete eine kleine Welt für sich. Zeitungen waren unbekannt und regelmäßige Verbindungen nach auswärts existierten nicht. Nur durch zufällige Reisende wurden neue Nachrichten nach Stratford gebracht, manchmal sehr verspätet, immer wohl in entstellter und übertriebener

Form. Das Interesse der Einwohner ging in ihrem engen Kreis und in ihrer beschränkten Beschäftigung auf. Werktage wechselten mit Festen, in denen die verhaltene, derbe Lebenslust des Mittelalters oft in rohen Späßen zum Durchbruch kam. Zu Beginn des Frühjahrs wurde der mit bunten Bändern und Kränzen geschmückte Maibaum aufgepflanzt, den alt und jung in ausgelassenen Sprüngen umtanzte; der Hochsommer brachte das Fest der Schafschur, bei dem, wie wir aus der Schilderung des „Wintermärchens“ ersehen, das schönste Mädchen die Herrschaft führte, während blumengeschmückte Hirten und Hirtinnen auf ihren Befehl heitere und komische Tänze zum besten gaben. Am Silvesterabend tauschten Burschen und Mädchen die Kleider und strömten unter Gesang und derben gegenseitigen Neckereien durch die engen Gassen des Städtchens; der Fastnachtsdienstag wurde mit Pfannkuchen und Hahnenkämpfen gefeiert, während bei anderen Gelegenheiten Bärenhetzen, Hunderennen und Vogelbeizen die Einwohner belustigten. Sehr beliebt waren die angeblich aus Spanien stammenden Moriskentänze (Morris-dances). Neun Männer traten mit geschwärzten Gesichtern und bunter Tracht auf und vollführten unter Gesang und Musikbegleitung einen grotesken Tanz; sie nahmen wohl auch charakteristische Verwandlungen und Verkleidungen vor, bei welchen den Kostümen entsprechende Couplets aufgesagt wurden, die sicher manche treffende Anspielung und manches derbe Witzwort enthielten. Maskeraden setzte man überhaupt mit Vorliebe in Szene, die sich, falls einer der jungen Burschen im Ort poetische Veranlagung besaß, zu kurzen Possen mit geschlossener Handlung entwickelten. Sie mögen in der Art gewesen sein, wie die Vorführung der neun berühmten Helden in „Verlorener Liebesmüh“ oder gar wie das „kurz- und langweilige Spiel von Pyramus und Thisbe, höchst tragisch und scherzhaft“, mit dem die hart arbeitenden Handwerker im „Sommernachtstraum“ die Hochzeit ihres Königs feiern. Daß Shakespeare bei diesen Veranstaltungen eine führende Rolle spielte, darf mit Sicherheit angenommen werden.

Doch die Feste bildeten eine Ausnahme. Ihre Beschreibung

nimmt in den meisten Schilderungen einen viel zu breiten Raum ein und erweckt eine völlig falsche Vorstellung von dem ländlichen Leben jener Zeit, das als eine ununterbrochene Reihe von Feiertagen und Vergnügungen erscheint. Sie blieben nur kurze Unterbrechungen in der langen Kette einer monotonen, gleichförmigen Existenz. Die Last der Arbeit war nicht beträchtlich; besonders im Winter gab es viele müßige Stunden. Die Männer saßen dann im Wirtshaus, wo dem Alekrug wacker zugesprochen wurde. Bei besonderen Gelegenheiten trat an Stelle des Bieres Rot- und Weißwein oder eine von den beliebten Mischungen wie Sekt oder Muskat, namentlich wenn die adligen Herren von den umliegenden Landsitzen in die Stadt kamen und ihre vornehmen Beine unter den Tisch der Bürgersleute streckten. Die Frauen blieben von diesen Gelagen ausgeschlossen. Wenn die häuslichen Arbeiten erledigt waren, saßen sie in der Dämmerung mit den Kindern und Gevatterinnen zusammen. Die Politik interessierte sie nicht, die Neuigkeiten der kleinen Stadt boten nur geringen Stoff, die Kunst des Lesens war den meisten nicht geläufig; so blieben zur Unterhaltung bei dem schnurrenden Spinnrad nur die alten Märchen und Erzählungen, die seit Jahrhunderten von Mund zu Munde gingen. Im „Wintermärchen" II, 1 brauchen wir nur die Namen zu verändern, und wir haben ein Bild aus des Dichters Jugend vor Augen. Wir sehen die einfache, niedrige Stube in dem altmodischen Haus. An dem schmalen Fenster sitzt die Mutter, die auf die Heimkehr des Gatten wartet, auf ihrem Schoße das lebhafte Kind. Die graue Dämmerung des kurzen Wintertages dringt herein.

Hermione: Setz dich her,
erzähl' ein Märchen.
Mamilius: Lustig oder traurig?
Hermione: So lustig wie du willst.
Mamilius: Ein traurig Märchen
paßt für den Winter gut; ich weiß von Geistern
und Hexen eins.
Hermione: Das laß uns hören, Sohn,
setz dich, fang an und mache mir recht bange
mit deinen Geistern; darin bist du stark.

Ja darin war er stark, der kleine William, dessen Märchen von Geistern und Hexen später die ganze Welt lauschen sollte.

Und was waren das für prächtige Erzählungen, die damals von Mund zu Mund gingen! Vom König Cophetua, der die Bettlerin an der Straße fand und auf sein Schloß führte; von der Königin Mab, die die Träume bringt, vom Bruder Tuck und dem wilden Jäger Robin Hood, oder gar von Puck, dem losen Poltergeist, der die Milch und das Bier verdirbt oder des Nachts die Mädchen im Schlaf erschreckt. Kam der Vater nach Hause, so nahm er wohl das Wort und statt der dummen Fabeln erzählte er ernsthaft die „wahre“ Geschichte, wie Herr Guy von Warwick, dessen festes Schloß nur wenige Meilen von Stratford lag, den ungeschlachten Riesen Colbrand besiegte, oder wie Bevis von Hampton mit dem Knüppel die beiden scheußlichen Drachen in König Inors Burgverließ erschlug. Der Knüppel bildete überhaupt eine beliebte Waffe in der Hand des englischen Freisassen, fürchterlicher als manches ritterliche Schwert, und dem Knüppelträger kamen die Sympathien des Volkes immer entgegen. Noch andere Abenteuer gingen im Kreise herum, von einem späteren Warwick, Richard Nevil, dem Königsmacher, der Englands Fürsten wie Strohpuppen auf den Thron setzte und herunterholte. Heute freilich konnte so etwas nicht vorkommen; die Macht der Königin war fest begründet und die großen Vasallen zitterten vor ihr. Und doch blieb mancher Frevel der adligen Herren ungesühnt. Nur schüchtern und mit ängstlichen Blicken, um von keinem Verräter belauscht zu werden, sprach man in Stratford davon: von dem Grafen Leicester auf dem nahen Schlosse Kenilworth, der sich des größten Einflusses im Lande erfreute, obgleich er seine eigene Frau umgebracht haben sollte.

Das alles hörte der kleine William, und die Eindrücke hafteten tief in dem guten Gedächtnis des begabten Knaben. Auch andere Ereignisse wirkten mächtig auf seine Phantasie ein. In dem Jahre, als John Shakespeare das Bürgermeisteramt bekleidete, kamen fremde, buntscheckige Männer auf einem großen Wagen in

die Stadt gezogen. Ihnen vorauf lief ein Narr in grellfarbiger Kleidung und mit schellenbesetzten Bändern um die Knöchel. Es waren Schauspieler aus der Hauptstadt, die um die Erlaubnis baten, in Stratford ihre Künste zeigen zu dürfen. Im Gegensatz zu manchen anderen Orten, in denen schon damals das religiöse Zelotentum szenische Vorführungen verwarf, wurden die fremden Gäste von Shakespeares Vater und seinen Amtsnachfolgern bereitwillig aufgenommen. Die Belohnung, die den Komödianten aus dem Stadtsäckel gewährt wurde, schwankt zwischen neun Schillingen und zwölf Pence; aber sie müssen zufrieden gewesen sein, denn in der Folge kehrten die Schauspieler gern in Stratford ein. In der Zeit von 1571 bis 1581 erscheinen dort neun verschiedene Gesellschaften und bis 1587 steigt die Zahl ihrer Besuche auf vierundzwanzig: darunter die berühmtesten und besten Truppen, die der Grafen Worcester und Leicester, von denen die letztere eine so große Bedeutung im ferneren Leben des kleinen William gewinnen sollte. Es ist wohl kein Zufall, daß die Aufführungen gerade unter dem Regiment von Shakespeares Vater ihren Anfang nahmen. Offenbar brachte er ihnen ein besonderes Interesse entgegen, und so ist wohl die Annahme berechtigt, daß er seinen ältesten, damals sechsjährigen Sohn zu der Vorstellung in der Gildhalle mitnahm, in der die Schauspieler vor den Stadtvätern eine Probe ihrer Kunst ablegten, ehe sie öffentlich auftreten durften. Von einem Altersgenossen des Dichters besitzen wir einen Bericht über eine solche Vorstellung, der er als Knabe beiwohnte. Der Vater des kleinen Willis saß auf der vordersten Bank, der Sohn stand zwischen seinen Beinen, sodaß er alles vorzüglich sehen und hören konnte. Gespielt wurde an diesem Tage „Die Wiege der Sicherheit", eine erbauliche Moralität, in der ein gottloser Fürst, der die Schlechtigkeit der Welt symbolisierte, von drei Damen Habgier, Geiz und böser Lust übel beraten und am Schluß zur Strafe für seine Sünden in ein Schwein verwandelt wurde.

Das Repertoire der herumziehenden Truppen erfreute sich großer Mannigfaltigkeit. Ausgelassene, mit derben Späßen ge-

würzte Zwischenspiele wechselten mit lehrreichen Moralitäten. Dazu kamen die Anfänge eines wirklichen Trauerspieles, vielleicht „Ferrex und Porrex“ und etwas später Prestons „reichlich mit lustigem Scherz gemischte jammervolle Tragödie, enthaltend das Leben des Kambyses, des Königs von Persien“. Noch bei Abfassung seines „Heinrich IV.“ erinnerte Shakespeare sich an den übertriebenen, komisch wirkenden Bombast dieses Stückes, und nach „Art des Königs Kambyses“ will Falstaff den erzürnten Vater des Prinzen Heinz parodieren.

Auch andere Aufführungen mag der Dichter als Knabe gesehen haben. Es ist wohl möglich, daß er mit seinem Vater nach dem benachbarten Coventry hinüberwanderte und dort am Fronleichnamstag die berühmten Mysterien anstaunte, die erst 1580 von der reformierten Staatsgewalt unterdrückt wurden. Von dem ursprünglichen frommen Sinn dieser Spiele war damals nur noch wenig übrig. Im Laufe der Jahrhunderte waren sie zu lärmenden, grotesken Schaustellungen ausgeartet, in denen sich die einzelnen Zünfte zu überbieten suchten. Unter den Szenen und Geschehnissen aus dem Leben Christi, die auf die Bühne gebracht wurden, scheint das Mysterium des bethlehemitischen Kindermordes mit dem König Herodes besonders eindrucksvoll und blutrünstig dargestellt worden zu sein. Anspielungen darauf finden sich in „Hamlet“, „Heinrich V.“ und „Was ihr wollt“. Ein Beweis für Shakespeares Anwesenheit bei diesen Spielen läßt sich nicht erbringen. Er kann von ihnen auch durch Erzählung Kunde erlangt haben; denn Coventry war die nächste größere Stadt, deren Märkte die Stratforder Händler und Bürger regelmäßig besuchten.

Ein großes Ereignis hielt die Bevölkerung von Warwickshire im Sommer 1575 in Erregung. Der Besuch der Königin auf Schloß Kenilworth bei dem Earl von Leicester ward angekündigt. Endlich im Juli kam die Fürstin in langsamen Tagereisen. Von allen Seiten strömten die getreuen Untertanen herbei, um der damals sehr beliebten Monarchin zu huldigen. Sicherlich stand auch John Shakespeare irgendwo am Wege, um seinem Sohne die

hohe Frau zu zeigen und ihr ein lautes Heil zuzurufen. Vielleicht zog er sogar hinter ihr drein nach dem Schlosse und sah die Pracht, die zu ihrer Begrüßung entfaltet war. Alle Götter des Olympes hatten sich hier ein Rendezvous gegeben; eine Sibylle begrüßte den vornehmen Gast, der Pförtner erschien in der Verkleidung des Herakles, Triton hielt eine gewählte Ansprache und Arion sang auf dem Rücken eines Delphins ein Lied zum Lob seines Herren Neptun. Es wimmelte von Göttinnen, Nymphen und Meerwesen, die sogar, um die Täuschung voll zu machen, in das nasse Element hinabsteigen mußten. Die bekannte Stelle im „Sommernachtstraum" (II, 1, 148—168), Oberons Vision der königlichen Vestalin, die unberührt von Amors Pfeil durch diesen Märchenzauber schreitet, enthält eine Anspielung auf die mythologischen Feste und den wenig glücklichen Ausgang, den sie für die Absicht des Gastgebers, seine Werbung um die Hand der Königin, nahmen. Es ist daraus zu schließen, daß dem Knaben Shakespeare ein Blick auf die Herrlichkeit vergönnt war, die noch nach zwanzig Jahren in seinem Gedächtnis haftete. Die Belebung der alten Götterwelt mußte den jungen Lateinschüler lebhaft interessieren, und mit den Kenntnissen, die er sich aus der Ovidlektüre angeeignet hatte, war er in der Lage, dem Vater die märchenhaften Erscheinungen zu erklären.

Etwa seit dem Jahre 1571 besuchte der kleine William die Stratforder Lateinschule, die, wie schon erwähnt, Unterhaltung aus den Mitteln der Stadt genoß und den Söhnen der Bürger kostenlos zur Verfügung stand. Vorbedingung zur Aufnahme war, daß die Kinder das siebente Lebensjahr erreicht und die Kunst des Lesens erlernt hatten. Wer Shakespeare soweit gefördert hatte, wissen wir nicht: seine Eltern werden dazu kaum imstande gewesen sein. Vermutlich nahmen sie ihre Zuflucht zu irgend einem Holofernes, der gleich diesem wackeren Schulmann in „Verlorener Liebesmüh" den Knaben, und „soweit sie dafür empfänglich" waren, auch den Mädchen das ABC beibrachte.

Die mangelhafte Bildung der Lehrer ist schon festgestellt

worden. Sie waren in der Regel rohe Tyrannen, die in den langen Tagesstunden den Unterricht in geistloser Weise abhielten und deren Pädagogik auf möglichst viel Prügel hinauslief. In Stratford hat es aber in dieser Beziehung besser gestanden. Die Stadtväter wählten die Schulmeister mit Umsicht aus, und die Männer, die zu Shakespeares Zeit an der Lateinschule unterrichteten, Walter Roche und Thomas Hunte, beide Graduierte von Oxford, gehörten zu den spärlichen rühmlichen Ausnahmen ihres Standes. Dem kleinen William mit seiner fabelhaft leichten Auffassung und seinem vorzüglichen Gedächtnis bot der Lehrstoff keine Schwierigkeiten. Trotzdem trug er nur wenig erfreuliche Erinnerungen an die Schulzeit davon. In „Wie es euch gefällt“ II, 7 spricht der Dichter noch nach dreißig Jahren von dem

> weinerlichen Buben, der mit Bündel
> und reinem Morgenantlitz wie die Schnecke
> zur Schule kriecht.

Auch Gremio in „Der Widerspenstigen Zähmung“ verläßt Petruchios ungastliche Hochzeit „so gern als je ich aus der Schule kam“, und der Vergleich Romeos (II, 2):

> Lieb' eilt zu Lieb', wie aus der Schule Knaben,
> doch Lieb' von Lieb' schwer, wie sie schulwärts traben,

wirft ein klares Licht auf die Gefühle, mit denen der Dichter der damaligen Einpaukerei gegenüberstand.

Der Unterricht begann morgens sechs Uhr und dauerte mit einer Mittagspause im Sommer bis zu derselben Abendstunde, im Winter bis zum Einbruch der Dunkelheit. Das Hauptfach war Lateinisch, das an der Hand von William Lilys Grammatik und des Erasmus englisch-lateinischen Dialogen für Schulknaben getrieben wurde. Erinnerungen an beide Bücher finden sich in den Dramen, z. B. in „Titus Andronicus“, besonders aber in den „Lustigen Weibern“ und in „Verlorener Liebesmüh“, wo der mühsam aus den Schulbüchern zusammengetragene Memorierstoff von den gelehrten Herren gründlich in Zitaten ausgebeutet wird. Die Lektüre setzte sich aus Ovid, Plautus, Terenz und Seneca

zusammen, an die sich auf besseren Schulen wohl auch Cicero, Vergil und Horaz anschlossen. Besonders geschätzt unter neueren lateinischen Dichtern waren die Eklogen von Giovanni Battista Spagnoli, Holofernes' „gutem alten Mantuanus", der um 1500 in Italien schrieb. Das Griechische wurde nur wenig gepflegt, und zu einer selbständigen Lektüre der hellenischen Klassiker kamen die Knaben in den meisten Schulen nicht. Die neuen Sprachen fanden keine Berücksichtigung in dem öffentlichen Unterricht, noch weniger Geographie und Geschichte, dagegen wurden etwas Bibelkunde, Grammatik der Muttersprache, Rechnen und die Anfänge der Mathematik getrieben. Der Dichter verließ die Schule schon nach wenigen Jahren. Wie viel er sich von den einzelnen Fächern angeeignet hat, läßt sich nur nachträglich aus seinen Werken nachweisen. Das Examen, das Pastor Evans in den „Lustigen Weibern" in Gegenwart der Mutter mit dem kleinen William anstellt, sicherlich eine persönliche Erinnerung des Dichters, handelt nur von den Anfangsgründen der lateinischen Deklination und beweist nicht viel. Sonst zeigt sich Shakespeare später gut vertraut mit Ovid; doch dieser und Plautus, vielleicht auch zum Teil Seneca und Virgil, dürften die einzigen antiken Autoren gewesen sein, die er im Original gelesen hat. Anklänge an andere römische und griechische Schriftsteller gehen auf Übersetzungen zurück, die er sich in London beschaffte; etwaige Zitate stammen aus zweiter Hand. In der Bibel ist Shakespeare gut bewandert, auch seine geographischen und historischen Kenntnisse sind kaum geringer als die der meisten seiner Zeitgenossen. Gelehrtere Leute als er waren damals fest überzeugt, daß die Engländer in direkter Linie von den alten Trojanern abstammten, daß die Antipoden den Kopf in der Brust oder unter der Schulter trugen, wie Gonzalo im „Sturm" und Othello meinen. An solchen Fabeln zweifelte niemand. Das Märchen von der Unbildung des Dichters ist unhaltbar: immerhin wird Ben Jonsons Angabe, daß er „wenig Latein und noch weniger Griechisch" wußte, den Tatsachen entsprechen. Wir sehen darin keinen Nachteil. Im Munde der akademischen Pedanten des sechzehnten Jahrhunderts kam diesem

Vorwurf aber eine ganz andere Bedeutung zu. Er stempelte den Betroffenen nicht zu einem ungelehrten, sondern zu einem ungebildeten Menschen. Der Dichter hat seinerzeit schwer darunter gelitten. Das geht mit Deutlichkeit aus seinen Jugendwerken hervor, in denen er häufig in gesuchtester Weise klassische Kenntnisse und Zitate, die oft nicht einmal richtig sind, zur Schau stellt. Auf der andern Seite tat er alles, um die Lücken seines Wissens auszufüllen. Nicht nur die antike und die englische Literatur, sondern auch einen großen Teil der bekannteren französischen und italienischen Schriftsteller — ob in der Ursprache oder Übersetzung, kann hier dahingestellt bleiben — machte er sich später in London zu eigen. In Stratford waren ihm die Quellen nicht zugänglich; Bücher gehörten in der kleinen Stadt zu den Seltenheiten. Der Wissensdrang des aufgeweckten Knaben blieb ohne Befriedigung.

Die damaligen Schulen kannten weder eine so scharfe Klassentrennung wie heute, noch verfolgten sie ein festbestimmtes, abgestecktes Ziel. Die Schüler nahmen an dem Unterricht teil, bis sie nach ihrer eigenen Überzeugung oder der der Eltern und Lehrer genug gelernt hatten. Gewöhnlich trat dieser Fall nach etwa sieben Jahren ein; doch waren selbst Studenten, die im Alter von zwölf und dreizehn Jahren die Universität bezogen, nichts Seltenes. Shakespeare soll die Schule sehr früh verlassen haben, und die Annahme, daß dieser Schritt mit den finanziellen Schwierigkeiten seines Vaters in Verbindung stand, ist nicht von der Hand zu weisen.

Seit 1569, der Zeit, wo er das höchste Amt in seiner Heimat ausübte, ging es mit John Shakespeare bergab. Zwar finden wir ihn zwei Jahre später noch als Vorsteher der Ratsherren, jedoch von diesem Moment ab nimmt er keinen Anteil mehr an dem öffentlichen Leben. Kein neues Amt fällt ihm bei den städtischen Wahlen zu, und im Besuche der Ratsversammlungen zeigt er sich so nachlässig, daß er 1586 von seiner Stellung als Alderman enthoben wird. Finanzielle Gründe bildeten die Ursache; sie hingen mit der wirtschaftlichen Krisis zusammen, die über Stratford hereingebrochen war und unter der in erster Linie der Wollhandel

litt. Schon 1578 mußte der ehemalige Bürgermeister von den Armenlasten, sowie einer Umlage zur Ausrüstung einiger Soldaten befreit werden, und in demselben Jahre verpfändete er das kleine Gut Asbies an einen Verwandten seiner Frau für vierzig Pfund, eine Veräußerung, der bald der Verkauf des unbedeutenden Besitztumes in Snitterfield folgte. Immerhin kann damals John Shakespeare noch nicht ganz mittellos gewesen sein; denn in derselben Zeit ehrte er seine jung verstorbene Tochter Anna durch ein besonders kostspieliges Begräbnis und machte Anstrengungen, Asbies wiederzuerlangen. Der Versuch schlug fehl. Der Gläubiger verweigerte die Herausgabe des Pfandes, da noch „andere" Schulden zu bezahlen seien. Das Gut blieb verloren; erst viele Jahre später, als der Dichter zu Vermögen gelangt war, machten die Shakespeares ihre angeblichen Rechte im Klagewege geltend. Vermutlich nicht mit besserem Erfolge, denn im Testamente Williams findet sich unter seinem unbeweglichen Besitz das Familiengut nicht. Um die Mitte der achtziger Jahre erreichten John Shakespeares Verlegenheiten den Höhepunkt. Einer der Gläubiger schritt zur Zwangsvollstreckung, die aber nicht zur Ausführung kam, da der Schuldner keine pfändbaren Gegenstände sein eigen nannte. Der ehrgeizige Mann trug schwer an seinem Unglück; scheu zog er sich zurück, und selbst von dem amtlich vorgeschriebenen einmonatlichen Kirchenbesuch hielt er sich aus Furcht vor Schuldprozessen fern. Sein Sohn war alt genug, um das Bittere des Zusammenbruches mit ihm zu empfinden. Das rastlose Streben des Dichters nach materiellem Wohlstand ist vermutlich zum großen Teil durch die traurigen Eindrücke seiner Jugend hervorgerufen.

Unmittelbar auf sein Schicksal wirkte die ungünstige Lage des Vaters insofern ein, als er den Schulbesuch vor der Zeit abbrechen mußte, um sich möglichst bald auf eigene Füße zu stellen. Welchen Beruf er ergriff, darüber herrschen Zweifel. Meiner Meinung nach wird die alte Tradition, daß er bei einem Fleischer in die Lehre trat, zu Unrecht bestritten. Das entsprach durchaus der sozialen Stellung seines Vaters, selbst wenn man von der augenblicklichen

Notlage der Familie absieht. Ein Fleischer ist noch heute in jeder kleinen Stadt ein angesehener Mann und war es im sechzehnten Jahrhundert, wo Großindustrie gar nicht, Handel nur in bescheidenem Umfang existierten, in noch höherem Maße. Ein solcher, Richard Cawdrey, erlangte zweimal das Bürgermeisteramt in Stratford. Auch der Vater des Dichters Drayton war Fleischer; die dramatischen Autoren jener Zeit stammten zum Teil aus noch viel geringeren gesellschaftlichen Kreisen. Uns erscheint es unbegreiflich, daß der Verfasser des „Hamlet“ dieses Handwerk ausgeübt hat. Dasselbe Gefühl leitete schon die frühesten Shakespearebiographen, deren geringe kritische Hilfsmittel bei der Beurteilung des Fleischerberufs versagten. Sie machten ihren Helden zum Schulmeister oder Advokatenschreiber, und diese Stellung, bei der es allerdings keine blutigen Hände gibt, erschien ihnen für den größten dramatischen Dichter durchaus angemessen. Das sind nichts als ungeschichtliche Versuche, mit kleinen Mitteln die Lage und Herkunft Shakespeares künstlich zu heben. Als ob ihm dadurch ein Dienst geschähe! Im Gegenteil, je ungünstiger die äußeren Vorbedingungen für ihn lagen, desto größer ist seine Leistung und sein Ruhm! Vermutlich trat er bei seinem Vater in die Lehre, der zum Fleischerberuf übergegangen war, da Schafzucht und Wollhandel in der Zeit des wirtschaftlichen Niederganges einen ausreichenden Ertrag nicht mehr abwarfen. Daß er aber die Kälber in einem „großartigen Stile“ geschlachtet und dabei schwungvolle Reden gehalten habe, wie einer der ältesten Biographen berichtet, klingt unwahrscheinlich, da das Gewerbe des Fleischers damals nur den Fleischverkauf, nicht aber die Schlächterei umfaßte. Es ist wohl nur ein Niederschlag, wie Aubreys Phantasie sich einen dramatischen Dichter bei der Ausübung dieses Handwerks vorstellt.

Daß Shakespeare der Tätigkeit gern oblag, darf nicht angenommen werden; im Gegenteil, er muß schwer darunter gelitten haben. Die Geburtsstadt wurde ihm allmählich zu eng; sein Genius regte die Flügel und strebte hinaus. Mit seiner wunderbaren Begabung hatte er alles bemeistert, was der kleine Ort bot. In

Wald und Feld war ihm jeder Strauch, jede Blume, jede Tiergattung bekannt, das Wesen jedes Handwerkes hatte er durchschaut, die Jagd und was es sonst an ländlichem Sport gab, war ihm bis in die kleinsten Einzelheiten vertraut. Bei Festen und Vergnügungen zeigte er sich seinen Genossen weit überlegen; es ist nur natürlich, daß er sich heraussehnte aus den engen Verhältnissen in die große Welt, die seinem jugendlichen Drang ein weiteres Feld und bessere Befriedigung in Aussicht stellte. Seine Phantasie war durch vorübergehende Eindrücke mächtig angeregt, der Dichter kündigte sich in seiner Brust an. Aber hier in dem kleinen Landstädtchen gab es keinen Boden für ihn. Niemand verstand ihn und bei niemandem konnte er sich Rats erholen. Mittellos wie er dastand, vermochte er den Drang in die Ferne nicht zu befriedigen; der überquellende Strom in seiner Brust fand nicht die richtigen Bahnen, sondern brach gewaltsam in einzelnen wilden Ausgelassenheiten hindurch. Unter diesem Gesichtspunkt haben wir die Tradition zu betrachten, die von dem jugendlichen Shakespeare nichts als eine Reihe törichter Streiche zu berichten weiß: es sind Ausbrüche einer kraftvollen Natur, eines überschäumenden Jugenddranges, dem die angemessene Betätigung versagt war.

Er soll ein wilder Zecher gewesen sein. Man hat es bestritten, weil er das Laster der Trunksucht im „Othello" so unheilvoll darstellt und im „Hamlet" so scharfe Worte dagegen findet. Meiner Meinung nach wird durch diese Stellen eher das Gegenteil bewiesen. Nur das gebrannte Kind fürchtet das Feuer, und wie die Lieblingsgestalt des Dichters, König Heinrich V., so verdammte auch er selbst die tollen Streiche seiner Jugend am härtesten. Die feuchtfröhliche Stimmung Falstaffs und seiner Genossen, sowie des Junkers Tobias in „Was ihr wollt" beruht gewiß nicht nur auf theoretischer Erfahrung. Es kann wohl sein, daß Shakespeare den Führer der städtischen Jugend spielte, wenn sie auszog, um sich mit den trunkfesten Einwohnern der Nachbarorte in einem Bierturnier zu messen. Daß der Sieg nicht immer den

Stratfordern verblieb, ist gewiß nicht unglaublich, wenn diese auch den größten dramatischen Dichter in ihren Reihen zählten. Einmal sollen sie sogar so schmählich im Kampf mit den Bidfordern unterlegen sein, daß sie den Heimweg nicht mehr finden konnten und ihr Führer Shakespeare die Nacht unter einem Apfelbaume verbrachte, der noch viele Jahre später in Erinnerung an diese unglückliche Ausfahrt den Namen des Dichters bewahrte.

Im einzelnen mögen manche Züge des Abenteuers durch die Phantasie ergänzt und erfunden sein; als unwahr, nur weil es Shakespeares unwürdig sei, darf man die Überlieferung nicht betrachten. Der Vorfall erscheint nicht schlimmer als manche Jugendstreiche aus Goethes Leipziger Zeit, die in dem ersten Entwurf des „Faust“, besonders in den wüsten Szenen des Auerbachschen Kellers einen Niederschlag gefunden haben. Von Byrons wildem Leben ganz zu schweigen. Ähnlich verhält es sich mit dem Bericht von Shakespeares Wilddiebereien. Daß er ein großer Kenner und Liebhaber des edlen Weidwerkes war, geht aus den Dramen deutlich hervor. Zur rechtmäßigen Ausübung dieses Vergnügens fand er aber wenig Gelegenheit. Wenn er seine Jagdlust verbotenerweise in Charlecote, der eine Stunde von Stratford belegenen Besitzung des Sir Thomas Lucy, betätigt haben soll, so ist das um so mehr glaublich, als die Städter mit dem geizigen und dünkelhaft stolzen Mann beständig auf dem Kriegsfuß lebten. Der Dichter hat sein Bild mit überlegenem Spott in den „Lustigen Weibern“ und im zweiten Teil von „Heinrich IV.“ als Friedensrichter Schaal verewigt und, um ja keinen Zweifel an der Identität der Person zu lassen, der Lustspielfigur ein Wappen verliehen, das dem der Lucys ungemein ähnlich ist, ein Dutzend silberner Hechte. Auch Schaal äußert dieselben Beschwerden wie sein lebendes Vorbild, er kommt nach Windsor, um Falstaff wegen eines widerrechtlichen Einbruches in sein Wildgehege zur Rechenschaft zu ziehen.

Jagdfrevel gehört wie der Schmuggel zu den Vergehen, die mehr den Paragraphen als der Volksüberzeugung nach strafbar

sind. Die Sympathien begleiten noch heute weniger die Wächter des Gesetzes als den Wilderer, den der bei seiner Tat bewiesene Mut, die Gefahr, die er läuft, und das Sportmäßige seines Verbrechens entschuldbar machen. Im damaligen England war das in noch viel höherem Maße der Fall. Der populäre Held vielgesungener Balladen, Robin Hood, war nichts Besseres als ein Straßenräuber und Wilddieb, die Studenten von Oxford standen als ungesetzliche Jägersleute in der ganzen Umgegend in üblem Ruf, und es gab ein Sprichwort, daß kein Wildbret so gut wie gestohlenes schmecke. Der Jagdfrevel wurde nicht als Vergehen, sondern als ehrlicher Kampf zwischen besitzenden Grundherren und besitzlosen Freibeutern aufgefaßt. Falstaff lacht den Anschuldigungen des Friedensrichters ins Gesicht und nimmt die Anklage nicht ernster, als wenn er „des Försters Tochter einen Kuß gegeben hätte“. Der junge Shakespeare empfand genau so wie der dicke Ritter, und manchmal mag er sich des Nachts mit der Büchse in der Hand in die Gehege von Charlecote eingeschlichen haben. Er war weder für die Jagd auf fremder Leute Boden, noch für die Küsse von fremder Leute hübschen Töchtern unempfänglich. Man kann nicht verlangen, daß der Geschädigte die milde Auffassung teilte; im Gegenteil, wenn Sir Thomas des kühnen Schützen habhaft wurde, traf er, als Richter in eigener Sache, ihn mit der ganzen Strenge des Gesetzes. Daß er ihn auspeitschen ließ, wie es heißt, ist unwahrscheinlich; es wäre eine willkürliche Eigenmächtigkeit gewesen, wie sie allerdings bei der damaligen Justiz vorkommen konnte. Nach dem geltenden Rechte stand nicht körperliche Züchtigung auf Jagdvergehen, sondern Freiheitsstrafe bis zu drei Monaten und Schadenersatz. Einige Wochen in einem Gefängnis des sechzehnten Jahrhunderts mit kümmerlicher Ernährung waren hart genug, besonders für die kraftvoll jugendliche Natur eines werdenden Dichters. Shakespeare soll sich in seiner Weise an Thomas Lucy gerächt haben, indem er eine spöttische Ballade an das Tor von Charlecote heftete. Die erste Strophe lautet:

Ein Parlamentsmitglied, 'nen Richter seht ihr,
einen Esel in London, 'ne Strohpuppe hier.
Klingt lausig gleich Lucy, wie manchmal man hört,
ist Lucy auch lausig, das hat sich bewährt.
Zwar dünkt er sich groß,
doch sein trauriges Los,
das Langohr macht ihn zu der Esel Genoß.
Klingt lausig gleich Lucy, wie manchmal man hört,
singt lausiger Lucy, das hat sich bewährt.

Dazu ist zu bemerken, daß das Wort lousy (lausig) in jener Gegend dialektisch wie Lucy ausgesprochen wurde. Wenn diese Poesie wirklich von unserm Dichter stammt, so hätten wir in ihr das erste uns bekannte Erzeugnis seiner Muse. Es ist nicht sehr wahrscheinlich. Die Grobheit überwiegt den Witz, und der Satiriker, der später „Troilus und Cressida" schrieb, hätte vermutlich schon damals etwas Besseres und Schärferes gefunden. Sir Thomas soll den Ausfall sehr übel aufgenommen und dem begabten Sänger furchtbare Rache geschworen haben, so daß dieser es vorzog, Stratford zu verlassen und in dem Gewühl der Großstadt zu verschwinden. Es ist möglich, daß die Furcht vor dem Dorftyrannen den äußeren Anstoß zu des Dichters Flucht bot; den eigentlichen Grund bildet sie nicht. Der lag tiefer.

Leider hielten sich die Jugendstreiche Williams nicht nur bei solchen Kleinigkeiten wie Trinkgelagen und widerrechtlich erlegten Rehböcken auf; auch seine Ehe muß darunter gerechnet werden. Die Wahl des Berufes und die der Lebensgefährtin sind die beiden wichtigsten Entscheidungen im Dasein des jungen Mannes; beide vollzog Shakespeare nicht nach freiem Ermessen, sondern einem äußern Zwang folgend. Die mißlichen finanziellen Verhältnisse führten ihn zu einem unbefriedigenden Handwerk, und eine leidenschaftliche Wallung fesselte ihn an eine um acht Jahre ältere Frau. Ihr Name war Anna Hathaway. Sie wird als die Tochter eines wohlhabenden Freisassen in der Umgegend von Stratford bezeichnet, als dessen Wohnsitz Weston-on-Avon ermittelt worden ist. Wir wissen nichts von ihr, aber die Annahme erscheint berechtigt, daß

es ihre körperlichen Reize waren, die das Herz des noch unmündigen Bräutigams gewannen. Die Neigung ganz jugendlicher Männer richtet sich ja häufig auf ältere Frauen, durch deren Umgang sie in ihren eigenen Augen reifer und würdiger erscheinen. Außerdem waren solche ungleiche Verbindungen damals häufiger als heute. Daß Anna an dem Dichter Gefallen fand, ist nicht zu verwundern. Er wird uns als hübsch und wohl gebaut, als guter Gesellschafter mit angenehmem, stets schlagfertigem Witz geschildert. Sein übersprudelnder Geist, seine stürmische Jugend müssen hinreißend auf das Herz jeder Frau gewirkt haben, zumal in der Heimat, wo der Gegensatz zu den anderen Bürger- und Bauernsöhnen seine Vorzüge noch unwiderstehlicher hervorhob. Er zählte erst achtzehn Jahre, als er in die Ehe trat. Wann und wo die Heirat geschlossen wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Sämtliche vorhandenen Kirchenbücher in der Umgegend von Stratford sind vergebens nach einem Eintrag durchsucht worden; dagegen hat sich eine Urkunde vom 28. November 1582 gefunden, in welcher der bischöfliche Beamte William Shakespeares und Anna Hathaways Trauung mit nur einmaligem Aufgebot gestattet, während sonst ein dreifaches vorgeschrieben war. Eine solche Befreiung war der hohen Kosten halber in den niederen Kreisen der Bevölkerung, also in der Sphäre des Dichters, schon an sich selten: in diesem Fall erscheint sie aber in mehr als einer Beziehung rätselhaft. Vor allem wird der väterlichen Einwilligung, die der unmündige Bräutigam gesetzlich benötigte, keine Erwähnung getan, während die großjährige Braut nicht ohne die Zustimmung ihrer Angehörigen verheiratet werden soll. Eltern werden weder auf ihrer, noch auf seiner Seite genannt; es sind zwei fremde Männer aus Shottery, einem Dorfe bei Stratford, die den Dispens vom mehrmaligen Aufgebot beantragen und sich verbürgen, daß rechtliche Ehehindernisse zwischen dem Brautpaare nicht existieren. Offenbar war Eile geboten. Die Heirat mußte so schnell als möglich stattfinden. John Richardson und Fulk Sanders genossen als wohlhabende Leute einen gesicherten Ruf und deshalb sind sie es

und nicht der zurzeit unbemittelte John Shakespeare, die der Kürze halber die Angelegenheit betreiben. Die Lage war kritisch. Der erste Advent fiel im Jahre 1582 auf den 1. Dezember. Von diesem Termin aber bis Ostern war es nach den alten Bestimmungen kaum möglich, ein Aufgebot zu erhalten und eine Trauung vollziehen zu lassen, so daß eine Ehe in der gewöhnlichen Form mit dem zeitraubenden dreimaligen Aufgebot vor dem Frühjahr ausgeschlossen war. Das erste Kind Anna Hathaways erblickte aber schon im Mai 1583 das Licht der Welt. Sie und ihre Freunde, zu denen die beiden Bürgen zu rechnen sind, besaßen also wesentlichen Grund zur Beschleunigung und zur Ausnutzung der kurzen Frist. Von der Bewilligung des Dispenses bis zum ersten Advent blieben ihnen nur zwei Tage für das einmalige Aufgebot und den Vollzug der Ehe. Die Eile, die hierbei herrschte, erklärt die Unregelmäßigkeiten und auch die ungewöhnlich hohe Bürgschaftsumme, die in der Befreiungsurkunde festgesetzt wurde. Aus der Nichterwähnung der Shakespeareschen Eltern darf nicht geschlossen werden, daß sie die Vermählung des Sohnes mißbilligten, obgleich ihnen die Vergrößerung der Familie unter ihren dürftigen Verhältnissen von damals und bei dem relativ hohen Alter der Braut nicht sehr willkommen sein konnte. Nur so viel steht fest, daß sie keinen Schritt zur Förderung der Verbindung taten, in die der Bräutigam selbst wohl auch nur der Not gehorchend einwilligte.

Man hat an dem Fehltritt des Dichters Anstoß genommen, daß er, wie es im „Sturm“ IV, 1 heißt, den jungfräulichen Gürtel der Braut zerriß,

> bevor die weihevollen Formen alle
> nach heil'gem Brauch verrichtet werden konnten,

und zu seiner Rechtfertigung ein Verlöbnis, einen precontract, zwischen den Brautleuten angenommen, der in Ansehung der ehelichen Rechte die Kraft einer gesetzlichen Verbindung besaß. Daß dies der Fall sein konnte, sehen wir aus „Maß für Maß“ I, 2, wo Claudio erklärt:

> Nach redlichem Verlöbnis
> nahm ich Besitz von meiner Julia Bett.
> . . . . Sie ist ganz mein Weib,
> nur fehlt uns noch die offene Kundgebung
> der äußern Förmlichkeit,

und ebenso haben die Beziehungen Marianas zu Angelo in demselben Drama einen legitimen Charakter. Der Herzog sagt IV, 1:

> Er ist mit Euch vermählt durch ein Verlöbnis.
> Euch so zusammenfügen ist nicht Sünde,
> denn Eures Anspruchs unbestritt'nes Recht
> beschönigt den Betrug.

Ein Verlöbnis, das nur auf Übereinstimmung des Bräutigams und der Braut beruhte, galt nach vortridentinischem Kirchenrecht, das damals in England herrschte, als eine rechtmäßige Ehe. Nach außen gewann es aber nur Kraft, wenn es vor Zeugen abgeschlossen war, wie in „Was ihr wollt" das Sebastians und der Olivia, zu dem ein Priester herangezogen wird. In Shakespeares Fall kann aber von einem derartigen Verlöbnis (precontract of present espousals) nicht die Rede sein: dazu gehörte selbständiges Bestimmungsrecht, also Großjährigkeit der Parteien; ein gewöhnliches Verlöbnis aber (precontract of future espousals) konnte von jedermann vorgenommen werden, besaß aber nur die Bedeutung eines einfachen Heiratsversprechens ohne jede rechtliche Wirkung.

Außer der schon erwähnten ersten Tochter, die in der Taufe am 26. Mai 1583 den Namen Susanna erhielt, entsproßten dieser übereilten Ehe noch zwei weitere Kinder, die Zwillinge Judith und Hamnet, die am 2. Februar 1585 getauft wurden. Die Feier bildete vermutlich eines der letzten Ereignisse, das der junge Vater in der Heimat erlebte.

Die Ehe des Dichters soll sehr unglücklich gewesen sein. Die Auffassung stützt sich zunächst auf den großen Altersunterschied, der zwischen Anna und ihm bestand, sodann auf die Vernachlässigung seiner Ehefrau in seinem Testament und findet eine gewisse Bestätigung in den Jugendwerken. Die Frauengestalten,

die er dort vorführt, tragen in der Regel einen unliebenswürdigen, zanksüchtigen Charakter, wie Adriana in der „Komödie der Irrungen“, oder sie sind bluttriefende, sinnlich begehrliche Ungeheuer, wie Tamora in „Titus Andronicus“, Königin Margarete oder die Heldin des Idylls „Venus und Adonis“. In den Vorgängen dieser kleinen Dichtung, der aufdringlichen Werbung der Göttin um den spröden Jüngling, hat man sogar einen Niederschlag der Ereignisse sehen wollen, die zu der Ehe des Verfassers führten, und dementsprechend Anna Hathaway zu einer vampyrartigen Verführerin gemacht. Das ist natürlich völlig grundlos. Gerade in den ersten Werken tritt die persönliche Seite des Dichters am wenigsten ans Licht. Er steht dort noch ganz unter fremdem Einfluß, und diesem verdanken die maßlosen Ungeheuer ihre Entstehung. Immerhin mag aber eine Bemerkung wie die im ersten Teil von „Heinrich VI.“, V, 5:

> Was ist erzwungne Eh' als eine Hölle,
> ein Leben voll von Zwist und stetem Hader?

auf unerfreuliche eigene Erfahrungen zurückgehen. Der Herzog in „Was ihr wollt“ II, 4 spricht gewiß die persönliche Ansicht des Dichter aus:

> Wähle doch das Weib
> sich einen Ältern stets. So fügt sie sich ihm an,
> so herrscht sie sicher in des Gatten Brust.

Und es mag sein, daß Prosperos Worte im „Sturm“ IV, 1 von dem Fluche, der auf einer ungeweihten Verbindung ruht, nur das schildern, was im Leben Shakespeares zur Wirklichkeit geworden war:

> Dürrer Haß,
> scheeläugiger Verdruß und Zwist bestreut
> das Bett, das euch vereint, mit eklem Unkraut,
> daß ihr es beide haßt.

Beweiskräftig sind solche Stellen allein aber nicht, auch nicht die Zurücksetzung seiner Ehefrau in des Dichters Testament, die anderweitig erklärt werden kann. Die Tradition liebt es, gerade die

größten Männer als unglücklich in ihrem häuslichen Leben, besonders in ihrer Ehe darzustellen. Der Zug scheint sich bei Shakespeare wiederholt zu haben. Doch das eine läßt sich mit Bestimmtheit sagen: eine tiefere seelische Gemeinschaft hat zwischen den Ehegatten nicht bestanden. Bei einer Heirat prüfte man im sechzehnten Jahrhundert alle andern Vorbedingungen, nur nicht die der geistigen Ebenbürtigkeit. Diese war schon durch die geringe Bildung der Frauen in ländlichen Kreisen ausgeschlossen. Auch Shakespeare kann ein Verständnis für das, was seine jugendliche Brust damals erregte, bei seiner Braut weder erwartet noch gefunden haben. Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Frau nach wenigen Jahren, als die Glut der Sinne sich abgekühlt hatte, nicht mehr die Macht besaß, ihn in Stratford festzuhalten. Der Zauber war gebrochen. Als er später mit der ganzen Fülle seiner gereiften Lebenserfahrung, vermutlich auch mit einer höheren Auffassung der Ehe und zum Teil im Bewußtsein seiner Größe in die Heimat zurückkehrte, mußte die Kluft, die zwischen den Ehegatten gähnte, sich noch mehr erweitern. Trotzdem kann Anna ihm eine gute Hausfrau gewesen sein, wie es Christiane Vulpius für Goethe oder Mathilde Mirat für Heine war. Gerade die geistig am intensivsten lebenden und schaffenden Männer haben häufig nicht das Bedürfnis, eine in dieser Beziehung auch nur annähernd ebenbürtige Lebensgenossin um sich zu haben. Das gilt für das sechzehnte Jahrhundert im besonderen Maße, wo man die Ehe unter rein praktischen Gesichtspunkten betrachtete und eine geistige Gemeinschaft nur in der Freundschaft suchte.

Alle diese Umstände, die wenig befriedigende Ehe, die Sorge um seine Familie, die Furcht vor der Rache Thomas Lucys, mögen einen gewissen Anteil an Shakespeares Plan gehabt haben, Stratford zu verlassen; der eigentliche Grund sind sie nicht. Der lag in seiner innersten Natur. Ein Mann von seiner Begabung konnte nicht das ganze Leben lang Fleischer in einer Provinzialstadt bleiben oder, wenn wir den kühnen Vermutungen der Biographen folgen, Advokatenschreiber und Dorfschulmeister. Ein so gewaltiges Talent,

wie er besaß, mußte sich frühzeitig ankündigen, zum mindesten lange ehe er seine ersten Werke im Alter von etwa sechsundzwanzig Jahren schrieb. Dichterische Versuche hat er gewiß schon in Stratford gemacht, aber hier war niemand, bei dem er Verständnis fand. Vielleicht ist auch der scharfe Tadel, den Holofernes in „Verlorener Liebesmüh" an Birons Versen übt, eine persönliche Erfahrung des Dichters; vielleicht schlich er sich mit den ersten Kindern seiner Muse zu seinem alten Schulmeister, der literarischen Autorität des Ortes, und dieser bewies ihm, „daß jene Verse sehr ungelahrt seien und keine Würze haben von Poesie, Witz und Erfindung". Doch die Kritik, so sehr sie schmerzte, konnte die Stimme in der Brust des Jünglings nicht zum Schweigen bringen. Bei jedem Buch, das er las, bei jedem Vers, den die durchziehenden Schauspieler von dem rohen Brettergerüst herabdeklamierten, wurde sie lauter und mächtiger. „Das kannst du auch, das kannst du besser!" tönte es in seinem Herzen. Er mußte der Mahnung gehorchen. Endlich riß er sich los und wanderte fort nach der großen Stadt, wo man ein Dichter werden kann.

Hätt' Allah mich bestimmt zum Wurm,
so hätt er mich als Wurm geschaffen,

sagt Timur im „West-östlichen Divan" von sich. Genau sowenig wie Goethe Reichskammergerichtsreferendar in Wetzlar bleiben konnte, sowenig lag es in Shakespeares Macht, anders zu handeln. Ob ihm dieser Schritt schwer fiel, ob es ein Opfer für ihn war, Weib und Kind, Eltern und Heimat zu verlassen, wissen wir nicht; es ist auch gleichgültig, es mußte dennoch geschehen. Wie Goethes Fernando in „Stella" durfte Shakespeare sagen: „Ich wäre ein Tor, mich fesseln zu lassen. Dieser Zustand erstickt alle meine Kräfte, dieser Zustand raubt mir allen Mut der Seele, er engt mich ein, ich muß fort in die freie Welt."

Das geistige Leben konzentrierte sich damals ausschließlich in der Hauptstadt. Die fahrenden Komödianten hatten einen Strahl des Lichtes nach Stratford gebracht, und der Prophet mußte dem Glanze folgen. Wenn wir den Hang Goethes, Dickens' und vieler

anderer Dichter für das Theater und Theaterspielen betrachten, wenn wir sehen, mit welcher magischen Gewalt es sie wieder und wieder zu dem Schaugerüste trieb, dann erst können wir uns eine Vorstellung machen, wie groß Shakespeares Sehnsucht nach London und der Bühne gewesen sein muß. Dilthey bemerkt treffend: „Schauspieler und wahrer schaffender Dichter beruhen in ihrem Genie auf demselben Vermögen der Phantasie, in verschiedene Gestalten sich zu wandeln.“ Spielhagen schildert in seiner Selbstbiographie, wie es ihm keine Ruhe ließ, bis er endlich einmal selbst auf den Brettern stand und ausgelacht wurde. Das war eine Verwechslung der mimischen und dichterischen Kunst, ein Mißgriff in den Ausdrucksmitteln derselben Begabung. Shakespeare wurde von dem richtigen Gefühl geleitet. Zu seiner Zeit waren Bühne und Poesie ein und dasselbe, wenigstens die Poesie, die für ihn ausschließlich in Betracht kam. Von den feingespitzten Sonetten und den allegorischen Hirtengesängen, die man damals in der Hauptstadt schmiedete, war in seine abgelegene Heimat nichts oder nur wenig gedrungen; das ganze Reich der Poesie drängte sich für ihn in den Stücken der durchziehenden Komödianten zusammen. In ihnen erwachte das wenige, was er aus der Lateinschule an Literatur kannte, die tollen Possen des Plautus und die mordreichen Deklamationen Senecas, zu einem neuen Leben. Mit unwiderstehlicher Gewalt lockte ihn das bunte Reich. Er mußte dem Rufe folgen. Die Idee, sich als Theaterdichter in London niederzulassen, konnte ihm nicht kommen. Eine solche Stellung gab es nicht und konnte es der elenden Bezahlung wegen nicht geben. Es bleibt nur die Möglichkeit: er zog aus, um Schauspieler in der Hauptstadt zu werden.

Der Beruf war damals sehr einträglich: auch darin lag eine Verlockung für den mittellosen Vater von drei kleinen Kindern. Ob er den Schritt im Einverständnis mit seiner Frau und Familie unternahm, oder ob er Stratford auf heimlicher Flucht verließ, darüber schweigen unsere dürftigen Nachrichten. Das letztere ist das Wahrscheinlichere. Die Schauspieler genossen, selbst wo man

ihre Künste liebte, nur eine geringe Achtung. John Shakespeare empfand es gewiß als die schwerste Demütigung seines Lebens, daß sein William, der Sohn eines Bürgermeisters, sich diesem Berufe widmete. Es ist kaum anzunehmen, daß er von dem Plane wußte oder, wenn er davon wußte, seinem Erstgeborenen den Reisesegen erteilte. Auf ein Zerwürfnis mit den Seinen deutet auch die lange Abwesenheit des Dichters von Stratford. Selbst zu einer Zeit, als die Vermögensverhältnisse ihm die Reise bequem gestatteten, hielt er sich von der Heimat fern. Zwar findet sich ein Dokument aus dem Jahre 1587 oder vielmehr nur der Entwurf eines Dokumentes, das nicht zur Ausfertigung gelangte, in dem William einer Erklärung seines Vaters beitritt und seine Zustimmung zu der endgültigen Veräußerung von Asbies erteilt. Aber aus dieser geschäftlichen Verbindung, die durch die gesetzlichen Vorschriften bedingt wurde, kann auf die Fortdauer persönlicher Beziehungen kein Schluß gezogen werden. Es scheint, daß der Zusammenhang zwischen dem Dichter und seiner Familie auf Jahre hinaus völlig abgebrochen war.

Es bildet ein Talent sich in der Stille,
sich ein Charakter in dem Strom der Welt.
Goethe.

IV.

London.

Im Herbst 1592 starb der Dichter Robert Greene. In einer kleinen Schrift „Für einen Groschen Weisheit erkauft durch eine Million von Reue", die er kurz vor seinem Ende verfaßte, wandte er sich an die Genossen seiner zügellosen Jugend, die Kollegen in Apoll Marlowe, Peele und Nash, forderte sie auf, sich zu bessern, vor allem aber die sündige dramatische Kunst an den Nagel zu hängen, „denn" — so fährt er fort — „da ist eine aufstrebende Krähe, die geschmückt mit unseren Federn, mit einem Tigerherzen in eines Mimen Haut, glaubt so gut wie der Beste von euch imstande zu sein, einen Blankvers herauszuschmettern, und wie er ein absoluter Allerweltskerl ist, hält er sich für den einzigen Bühnenerschütterer im Lande".

Daß dieser Angriff auf Shakespeare gerichtet ist, wird durch den Anklang an den Vers aus dem dritten Teil von „Heinrich VI." „O Tigerherz in Weiberhaut gesteckt" und durch das Wortspiel mit seinem Namen (shake-scene — Shakespeare) deutlich erwiesen. Der Ausfall führte zu einer Ehrenerklärung für unseren Dichter. Der Herausgeber der Greeneschen Schrift, Henry Chettle, sprach kurz darauf in einer Vorrede sein Bedauern über die Schmähung eines Mannes aus, von dessen liebenswürdigem Wesen, schauspielerischer Begabung, Aufrichtigkeit, ehrenhafter Gesinnung und elegantem Stil er sich sowohl durch persönliche Bekanntschaft als durch das Urteil hochgestellter Gönner überzeugt habe.

Das sind die ersten Nachrichten, die wir von Shakespeare nach seinem Fortgang aus Stratford erhalten, der damals etwa um sieben Jahre zurücklag. In der Zwischenzeit hat er sich, wie die in diesem Angriff liegende unfreiwillige Anerkennung beweist, zu einem Allerweltsmann (Johannes Factotum) entwickelt, d. h. er hatte sich eine feste Stellung als Bühnenmitglied und Dichter, möglicherweise sogar auch als Miteigentümer eines Theaters geschaffen. Der Zeitraum, in dem er dieses Ziel erreichte, ist außerordentlich kurz; denn die Schauspieler hatten eine siebenjährige Lehrzeit durchzumachen. Schon diese muß in seinem Fall eine Einschränkung erfahren haben, und daß er gar vor oder nach seiner Ankunft in London noch einem anderen Berufe obgelegen habe, etwa Schullehrer, Soldat oder Buchdrucker gewesen sei, wie behauptet worden ist, scheint ganz unmöglich. Die Frist reicht dazu nicht aus. Alle Umstände weisen darauf hin, daß er Stratford mit der festen Absicht verließ, Schauspieler zu werden, und so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß er auf dem nächsten Wege nach London eilte.

Zwischen einzelnen großen Orten zeigten sich damals die ersten Spuren einer regelmäßigen Fracht- und Personenbeförderung; nach Stratford reichten sie noch nicht. An den Kauf eines Pferdes konnte der unbemittelte junge Dichter nicht denken: er wird wohl zu Fuß seine Straße gezogen sein. Ein Übermaß von Gepäck drückte ihn gewiß nicht. Den wertvollsten Besitz, den er bei sich führte, bildeten einige eng beschriebene weiße Blätter, die Manuskripte mit den ersten poetischen Versuchen. Keiner von ihnen hat das Licht der Welt erblickt. Die sämtlichen Erstlingsdichtungen Shakespeares beruhen auf Einflüssen von Werken, die, selbst erst am Ausgang des achten Jahrzehntes verfaßt, ihm in der Heimat noch nicht bekannt sein konnten. Möglich wäre es ja, daß der Dichter auf Grund plautinischer Schulerinnerungen sich schon dort an den Stoff der „Komödie der Irrungen" gewagt hätte, aber das Stück selbst, wie es nun vorliegt, setzt eine so genaue Kenntnis italienischer Lustspiele und eine Technik voraus wie sie in Stratford nicht zu erwerben waren.

„Die Leibknappen der Nacht, die Förster Dianas, die Kavaliere vom Schatten, die Schoßkinder des Mondes“, wie Falstaff euphemistisch die Straßenräuber nennt, hatte der junge Wanderer für sich und seine armselige Habe nicht zu fürchten. Sie bildeten die größte Landplage, und aus Angst vor ihnen taten die Reisenden sich morgens in den Herbergen zusammen, um in einer Gruppe die tägliche Wegstrecke mit besserer Sicherheit zurückzulegen. Das Reisen war damals ungemein romantisch, aber auf den entsetzlichen Straßen, in den oft jammervollen Wirtshäusern und bei der beständig drohenden Gefahr auch sehr unangenehm.

Ein Reiter legte die Strecke von Stratford bis London in drei Tagen bequem zurück; der Dichter wird etwa fünf marschiert sein. Wie oft mag er später, wenn er denselben Weg auf einem guten Pferde dahintrabte, an jene erste Ausfahrt gedacht haben, die für ihn die Staffel zu den unerhörtesten Erfolgen werden sollte! Damals waren seine Aussichten trübe genug! In der Hauptstadt besaß er nur spärliche Beziehungen. Ein Landsmann von ihm, der Sohn einer befreundeten Familie, Richard Field, war dort ansässig und in der Druckerei von Vautrollier tätig; er nahm später, als er sich selbständig gemacht hatte, Shakespeares erste Poesien in Verlag. Dann hatte er vermutlich Verbindungen mit den Schauspielern angeknüpft, die in den letzten Jahren in Stratford aufgetreten waren. Sie liebten es, wie wir aus Greenes erwähnter Selbstbeichte wissen, begabte junge Leute an sich zu locken, besonders durch prahlerische Hinweise auf ihre großen Einnahmen. Auf diese Bekanntschaft gründeten sich die besten Hoffnungen des jungen Wanderers. Aber er konnte sich nicht verhehlen, daß ihn auch hier zunächst nicht der Ruhm und der Erfolg, vielmehr auf Jahre hinaus eine harte, an Entbehrungen reiche Lehrzeit erwartete. Es mag ihm schwer ums Herz geworden sein, als die bekannten Gefilde von Warwickshire hinter ihm schwanden, und er in die Fremde eintrat. Sorgenvoll zog er an den düstern Mauern des Schlosses Woodstock vorüber, das ihm weniger durch das Schicksal der unglücklichen Rosamunde, der Geliebten des Königs Heinrich II.,

und des großen Dichters Chaucer als durch den Aufenthalt der regierenden Monarchin bekannt war, die hier eine freudlose Jugend verbracht hatte. Damals war das Gedicht noch nicht verblichen, das sie dort in schweren Tagen eingeschrieben hatte.

> Fortuna, wie dein rascher Unbestand
> mit Sorgen mein geprüftes Herze schlägt!
> Sieh dies Gefängnis, wo des Schicksals Hand,
> der Freude fern, mich in Gewahrsam hegt.
> Den Schuld'gen läßt du frei und unbezwungen
> von Ketten, die die Unschuld hart umschlungen,
> so bin ich schuldlos hier in Haft gehalten,
> indessen frei, die Tod verdienten, schalten.
> Doch wird durch ihre Bosheit nichts verübt,
> wenn ihnen Gott, was sie mir sinnen, gibt.

Darunter die Jahreszahl 1555 und Elisabeth, Gefangene.

Dann kam er nach Oxford, dem Sitze der berühmten Universität, dessen Preis er später am Ende seiner Laufbahn in „Heinrich VIII.“ IV, 2 verkündete:

> so glänzend,
> so trefflich in der Wissenschaft, stets wachsend,
> daß in Europa nie sein Ruhm vergehen wird.

Und weiter ging es nach Süden, in der Richtung des Themseflusses über High Wycombe und Uxbridge, bis er endlich bei Tyburn, dem Schreckensort, wo der Galgen stand, die Hauptstadt erreichte.

London war damals noch nicht das große steinerne Ungeheuer von heute. Wo jetzt die endlosen Vorstädte sich ausdehnen, gab es noch Weiden und offene Felder. Das rechte, südliche Ufer, das später durch die Errichtung des Globe-Theaters für Shakespeare so wichtig werden sollte, war noch wenig bewohnt. Der Stadtteil empfing seine Bedeutung durch den starken Fremdenverkehr, der sich von hier aus nach dem Süden des Landes und dem Kontinent entwickelte, er wurde deshalb von Wirtschaften, Kneipen und anderen oft recht zweifelhaften Vergnügungstätten bevorzugt. Selbst auf dem linken Ufer, innerhalb der eigentlichen Stadt gab

es noch freie Plätze, auf denen das Vieh der Bürger weidete. Nach den Berichten der Zeitgenossen galt London als einer der schönsten Orte Europas, nicht wegen seiner prächtigen Bauten, denn solche waren nur spärlich vorhanden, sondern wegen seiner für die damalige Zeit stattlichen und geraden Straßen, besonders aber wegen der angenehmen Lage an dem mächtigen Strom, der reizvollen, grünen Umgebung und der schönen Gärten, die sich selbst im Innern der Stadt befanden. Beliebtheit bei den Spaziergängern genossen namentlich der Garten der alten Juristenschule von Gray's Inn und nicht weit davon in Holborn die Anlagen des berühmten Botanikers Gerard, der die seltensten, aus der neuen Welt soeben eingeführten Pflanzen züchtete. Da gab es scharlachrote Tomaten und Granatäpfel, unscheinbare Kartoffeln, von denen Falstaff in den „Lustigen Weibern" schon etwas gehört hat, und endlich das Tabakskraut, dessen Gebrauch eine stattliche Literatur hervorrief, aber trotz des Einspruches vieler konservativer und abergläubischer Leute immer mehr in Aufnahme kam. Die Straßen selbst boten noch nicht den einförmigen Anblick einer modernen Großstadt, in der die Häuser nach der Polizeiordnung geradlinig nebeneinander stehen. Jeder baute, wie es ihm paßte, die höheren Stockwerke sprangen über die unteren hinaus und ein steiler gotischer Giebel mit einem Warenaufzug krönte das Gebäude. Man liebte einen bunten Anstrich; die grell getünchten Mauern stachen lebhaft gegen die roten Ziegeldächer ab. Nummern gab es nicht, jedes Haus hatte sein Wahrzeichen. Engel, Blumen, Sonne, Mond oder Sterne prangten über dem Tor und luden den willkommenen Besucher zum Eintritt ein, phantastische Greifen, Drachen, Adler und Löwen schreckten den Unwillkommenen ab. Der Fluß, den ein spanischer Gesandtschaftsekretär damals für den schönsten der Welt erklärte, war noch nicht zwischen steinerne Mauern eingedämmt und nur von einer Brücke überspannt, die auf beiden Seiten mit Buden und Verkaufsständen besetzt war. Die grünen Ufer fielen langsam in den Strom ab, dessen klares Wasser noch kein Schmutz der Fabriken, kein Ruß der Schornsteine und Dampf-

schiffe trübte. Selbst Fische gab es noch in der Themse, und die vielen weißen Schwäne, die sich gefällig auf dem Flusse wiegten, bildeten den Stolz der Londoner. Unzählige Ruderboote glitten hin und her, und wenn wir den Angaben eines Dichters, der selbst zu den „Wasserleuten" gehörte, Glauben schenken dürfen, so hätten an vierzigtausend Menschen durch den Flußverkehr ihren Lebensunterhalt gefunden. Das mag übertrieben sein; immerhin bildeten die kleinen Nachen das Hauptbeförderungsmittel. Wagen wurden nur spärlich benutzt, und diese aus Deutschland bezogene Neuerung erregte den Zorn der Ladenbesitzer, die für ihre auf der Straße ausgestellten zerbrechlichen Waren zitterten. Der vornehme Mann ritt in der Stadt, und überall gab es Gelegenheit, die Pferde anzubinden, oder es standen Knaben bereit, sie zu halten und zu bewachen. Ein Bericht aus dem achtzehnten Jahrhundert sagt, daß Shakespeare dieses Amt im Anfang seiner Londoner Laufbahn vor dem Theater erfüllt habe. Bei seinem Alter — der Dichter war mindestens einundzwanzig Jahre, als er die Heimat verließ, — erscheint dies unglaublich und müßte durch bessere Angaben gestützt werden als durch eine Anekdote, die zuerst 1748 auftritt.

Die Angaben über die Einwohnerzahl schwanken zwischen 150000 und 300000; die erstere Ziffer ist zweifellos zu niedrig gegriffen, letztere reichlich hoch, eine Viertelmillion wird ungefähr das Richtige treffen. Ausländer gab es viele, Holländer, Spanier, ihres Glaubens wegen verfolgte Franzosen, besonders aber Italiener und Deutsche. Unsere Landsleute hatten ihr Hauptquartier in dem sogenannten Stahlhof, dem ehemaligen Stapelhaus der Hansa, in dessen mit Holbeinschen Bildern geschmücktem Festsaal ein guter Tropfen Rheinwein verzapft wurde, der zahlreiche Verehrer zumal aus den Kreisen der trinkfesten Männer der Literatur herbeilockte. Shakespeare konnte die Vorbilder für seine komischen Ausländertypen allesamt in England finden, für den renommistischen Don Armado wie für den radebrechenden französischen Doktor Cajus, ja sogar für seinen Shylock. Trotz der Ausweisung durch Ed-

ward I., die offiziell noch in Geltung war, gab es Juden in England. Mit Vorliebe schlichen sie sich als Italiener ins Land. 1602 wurden unter den ansässigen Portugiesen zahlreiche Israeliten entdeckt, die, wie der venezianische Gesandte berichtet, die Heuchelei soweit trieben, daß sie sogar an dem Abendmahl teilnahmen. Das große Interesse, daß Marlowes „Jude von Malta“ und der „Kaufmann von Venedig“ erweckten, wird auch nur dadurch verständlich, daß jedermann im Publikum die Juden kannte.

Das Leben in Alt-London war recht behaglich. Schon 1557 nennt ein Fremder England das Land des Komforts. Über die Einzelheiten sind wir durch die bürgerlichen Lustspiele jener Zeit gut unterrichtet. Besonders die von Ben Jonson mit ihrem kräftigen Realismus gewähren ein anschauliches und mannigfaltiges Bild jener Zeit. Da treten die kernigen Gestalten der englischen Bürger auf, die den Kopf hoch tragen und selbst vor dem König den Blick nicht zu Boden senken, neben ihnen ihre verwöhnten Ehehälften, die sich kostbarer als die Hofdamen kleiden und deren höchster Traum es ist, das schlanke, blonde Töchterchen durch Heirat mit einem Aristokraten zur Lady zu machen. Da sehen wir die jungen Söhne der adligen Familien, die nie Geld haben, aber desto vergnügter in den Tag hinein leben und mit den fröhlichen Bürgersfrauen hinter dem Rücken des Ehemanns so manchen hübschen Ausflug nach Brentford oder Windsor, diesen lauschigen Plätzen, unternehmen. Was zu der lebenslustigen Welt gehörte, traf sich schon morgens in der Paulskirche, nicht um zu beten, sondern bei diesem beliebten Rendezvous tauschte man den Klatsch des Tages aus, erzählte sich die neuesten, oft etwas derben Witze, politisierte, machte Verabredungen oder lauschte den prahlerischen Reden der Abenteuerer, die hier herumlungerten. Der eine hatte mit dem Kaiser gegen die Türken gefochten, wie Kapitän Bobadill in Jonsons Lustspiel „Jeder in seiner Laune“, ein anderer wollte mit Drake in Spanien gewesen sein, ein dritter erzählte von den Schätzen Amerikas, während ein vierter gar ein Mittel anpries, das ersehnte Gold zu Hause herzustellen. Auch ernste Leute

fanden sich ein, die etwas zu kaufen oder zu verkaufen suchten, denn die Wände der Kirche dienten als Reklametafeln, an die Anschläge und Offerten über Veräußerungen und Vermietungen geklebt wurden. Dazwischen wimmelte es von Taschendieben, fliegenden Händlern, aufgeputzten Dirnen und ähnlichem Gesindel. Ein Spaziergang durch die Straßen Londons hatte auch seine Reize. Die gute alte englische Sitte, die den Fremden, besonders den Italienern, so auffiel, erlaubte es jedem Herren, die Damen seiner Bekanntschaft mit einem Kuß auf die Lippen zu begrüßen, ein Recht, von dem ausgiebig Gebrauch gemacht wurde. Nachmittags ging es hinüber nach Southwark. Der Bootsmann, der das Ruder führte, meist ein ausgedienter Matrose, erzählte von seinen Heldentaten, von Stürmen und Schiffbrüchen. Shakespeare, der die Fahrt beinahe täglich machte, bezog gewiß von diesen Männern einen großen Teil seiner nautischen Kenntnisse. Drüben auf dem rechten Ufer der Themse gab es immer etwas zu sehen, und die Hauptstädter waren ein vergnügungsüchtiges Völkchen, das bei allen Theatervorstellungen, Bärenhetzen oder Hahnenkämpfen dabei sein mußte. Ein Dichter jener Zeit tadelt ihre Genußsucht und gibt zugleich ein Verzeichnis der beliebtesten Belustigungen.

'nen fremden Vogel zu begaffen,
ein Untier, Eule oder Affen,
'nen Tanzbär oder Riesen gar,
auch der Indianer fremde Schar,
Moriskentanz und Puppenspiel,
Tom, Lieder plärrend mit Gefühl,
auf hohem Seile eine Frau,
der Bärenhetze wilde Schau,
Spaßmacher, des Jongleurs Geschick,
der Gaukler klug erdachten Trick,
der Mimen bunte Bretterwelt,
zu ihnen trägt die Zeit ihr Geld,
jedoch für fromme Liebesgaben
ist Andacht nicht, noch Geld zu haben.

Infolge des geselligen Zuges, der im Wesen der Renaissance lag, sodann aber auch infolge der mangelhaften Wohnungen, die

außer bei den Reichsten einen häuslichen Verkehr unmöglich machten, spielte sich das Leben viel mehr als heutzutage in der Öffentlichkeit ab. Man liebte es, sich möglichst glänzend vor dem Volke zu zeigen. Männer und Frauen wetteiferten in kostbaren Stoffen, greller Farbenzusammenstellung und Silber- und Goldstickerei. Wer dazu in der Lage war, trug Perlen und Brillanten, soviel er konnte. Selbst die Gesandten der italienischen Staaten, die an Pracht gewöhnt waren, blickten erstaunt auf den englischen Luxus. Man holte sich bei dem Maler Rat, ehe man zur Wahl eines Anzuges schritt, der Schneider hielt ausländische Drucke und Gobelins auf Lager, um seinen Kunden geeignete Muster vorzulegen. Bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts herrschte die italienische Mode, dann wurde die spanische Tracht bevorzugt. Ein Mann wie Raleigh verwendete Tausende auf seine Kleidung und seinen Schmuck, die Schuhe, die er bei einer festlichen Gelegenheit trug, sollen allein sechstausend Goldstücke gekostet haben, und doch war er Englands größter Admiral. Die Königin Elisabeth hinterließ bei ihrem Tode dreitausend verschiedene Toiletten. Das Bild der damaligen Gesellschaft stach durch Mannigfaltigkeit, Buntheit und Reichtum angenehm ab von der Gleichförmigkeit der heutigen.

Das waren die ersten Eindrücke, die sich dem jungen Shakespeare bei seiner Ankunft in London aufdrängten. Auch der Geist, der hier herrschte, war ein anderer als in seiner Heimat. Dort bestand der Erfolg der Reformation mehr oder weniger darin, daß ein kirchliches Ritual durch ein anderes ersetzt wurde, während in der Hauptstadt eine wirkliche Befreiung in religiöser und politischer Beziehung eingetreten war. Die englische Glaubensbewegung im sechzehnten Jahrhundert ist zwar mehr das Werk der Staatsklugheit als der inneren Überzeugung, aber alle Vorsicht der schwankenden Monarchin konnte es nicht verhindern, daß der einmal gegebene Anstoß weit über das von der Politik beabsichtigte Maß hinausführte. Schon durch das Nebeneinanderbestehen verschiedener Religionen wurde jeder einzelne zu selbständigem Denken berufen und erhielt das Gefühl der eigenen Verantwortlichkeit.

Er hatte sich sein Verhältnis zu Gott nach seinem Gewissen zu gestalten; es gab keine Macht mehr, die ihm das Heil der Seele ohne eigene Überlegung zu garantieren vermochte. Damit fielen die Schranken, in welche die alleinherrschende Kirche bis dahin Vernunft und Urteilskraft eingeengt hatte. Die Menschen waren auf die eigene Erkenntnis angewiesen und gewannen, wie Goethe bemerkt, „wieder den Mut, auf Gottes Erde zu stehen und sich in der eigenen gottbegabten Natur zu fühlen". Der Gedanke der menschlichen Unvollkommenheit, der seit dem Zusammenbruch der griechisch-römischen Kultur die Menschheit beherrschte, der die Weltabkehr der Stoiker, die Resignation des Christentums und den Mystizismus der Mönchsorden hervorgebracht hatte, wird überwunden. Die Welt, die im Mittelalter nur einen Gegenstand außerirdischer Spekulation bildete, wird wieder als Realität betrachtet und geschätzt; die Subjektivität, das Ich, erwächst zum Maße aller Dinge. Die Kritik, die sich auf kirchlichem Gebiet erhob, machte auch vor der Politik nicht Halt. Ohne ein tieferes Interesse hatte das englische Volk noch die wechselnden Kämpfe der beiden Rosen über sich ergehen lassen, jetzt bestimmte die öffentliche Meinung die unentschlossene Elisabeth und drängte die Unwillige zu schärfster Gegnerschaft gegen Rom und den Katholizismus. Zögernd unterschreibt sie das Todesurteil der Maria Stuart; damit ist der Würfel gefallen. Die ganze katholische Welt erhebt sich gegen das Inselreich. Um sich der Übermacht zu erwehren, muß die Königin sich an die Spitze der Bewegung stellen. Alle Kräfte des Landes werden wachgerufen und treten opferwillig in den Dienst der evangelischen Sache. Gerade in den Jahren, als Shakespeare nach London kam, gingen die Wogen der Begeisterung am höchsten. Der drohende Angriff der Gegenreformation war abgeschlagen, die übermächtige Armada vernichtet. Ein Gefühl der Sicherheit und des berechtigten patriotischen Stolzes erfüllte die Sieger auf ihr England, „auf das gekrönte Eiland", wie es in „Richard II." II, 1 gerühmt wird:

dies zweite Eden, andere Paradies,
dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,

der pestentflammten Hand des Kriegs zu trotzen,
dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
die ihre Dienste ihm als Mauer leistet,
als Festungsgraben, der das Haus beschützt.

Nicht alle Blütenträume sollten zur Reife kommen. Elisabeth fiel nach kurzer, glorreicher Erhebung in ihre alte Schaukelpolitik zurück. Zunächst aber ging man mit großem Eifer von der Verteidigung zum Angriff über und schickte sich an, den Krieg in das Land des Feindes zu tragen. Die Jugend übernimmt die Führung. Burleigh erhält mit achtundzwanzig Jahren das Ministerium, Walsingham ist nicht älter, Raleigh gründet zweiunddreißigjährig die virginische Kolonie, Drake hat in diesem Alter die Erde umsegelt, und Essex steht mit vierundzwanzig Jahren an der Spitze einer Armee. Die Erfahrungen des Alters sind gleichgültig und entbehrlich. Die neue Zeit braucht neue Männer. Was bedeuten alle Errungenschaften der Überlieferung gegenüber der Fülle der täglich neu eindringenden Erfindungen und Entdeckungen? Alle Begriffe werden durch sie über den Haufen geworfen, alle Gesetze historischer Wahrscheinlichkeit aufgehoben. Man brauchte ja nur ein paar Schiffe auszurüsten und über den Ozean zu fahren: dort lagen Königreiche für den Tapferen, Ruhm für den Ehrgeizigen, Gold für den Begehrlichen. Nichts schien unmöglich; die tollsten Märchen vom Kristallberg und der goldenen Stadt fanden gläubige Ohren, denn die seltsamen Überraschungen der Wirklichkeit können durch keine Dichtung überboten werden. Der abenteuernde Charakter der alten Normannen zeigt sich aufs neue. Der erste Admiral Englands ist ein Glücksritter und Goldsucher mit einem Stich ins Schwindelhafte, Drake ein Freibeuter, der, wenn die Königin Frieden schließt, den Krieg auf eigene Hand fortsetzt; der überseeische Handel, der das Land reich macht, besteht in der Hauptsache aus Seeraub und Schmuggel.

In diesem Wirbel mußte die ursprüngliche religiöse Idee in den Hintergrund treten. Das Christentum wird nicht angegriffen

wie in Italien, aber man hat einfach keine Zeit zu beten und sich Gedanken über ein fernliegendes Jenseits zu machen. In dem christlichen Ritter, der sein frommes Schwert für das irdische und himmlische Jerusalem schwang, gipfelte das Ideal des Mittelalters. Für das jetzige Geschlecht hat er keine Bedeutung mehr, und vergebens bemühen sich vereinzelte romantische Poeten wie Spenser, dem abgestorbenen Gebilde wieder Leben einzuhauchen. Castiglione schuf der Gesellschaft ein besser zusagendes Ideal, das des überlegenen Weltmannes, der, mit allen Vorzügen des Körpers und Geistes ausgerüstet, von dem realen Dasein den größten Vorteil zu ziehen sucht. Macchiavelli vertiefte das Werk seines Landsmannes, indem er zu dem Streben nach Genuß das nach Macht fügte und das Musterbild eines Mannes aufstellte, der gleichgültig für die hergebrachten Begriffe der Moral sich nur selbst auszuleben trachtet. Die Idee, von der Cesare Borgia nur ein schwaches Abbild gibt, wird später in England auf christlich-bürgerlicher Grundlage durch Cromwell verwirklicht. Der große Florentiner hat den Gehalt der Renaissance am besten und klarsten erkannt. Die Leute wollen leben und genießen. Sie ringen nach Macht, nach Gold und nach Prunk, um die Existenz voll auszukosten. Alles wird in den Dienst des Genusses gestellt, Geld, Geist und Wissen. Gebildeter Genuß heißt die Losung der Elisabethanischen Zeit. Die Regierung der Königin und ihres Nachfolgers ist ausgefüllt mit Turnieren, Masken, Schauspielen, festlichen Aufzügen und anderem Mummenschanz. Ein Vergnügen folgt auf das andere. Ein Taumel ergreift die Menschheit, als ob sie alles nachholen wolle, was sie durch Jahrhunderte unter der strengen Zucht der Kirche entbehrt hatte. Die sittlichen Bande lockern sich. Kaum eine gibt es unter den führenden Damen jener Zeit, die nicht mehrfach verheiratet und geschieden ist. Penelope Rich, die Schwester Essex', die an Jakobs Hofe die erste Rolle spielt, hat trotz zweier Gatten noch eine stattliche Zahl unehelicher Kinder. Die Königin geht mit dem schlechten Beispiel voran. Ihr Günstling Leicester bringt seine Frau um, nur weil sie ihm bei seinen Plänen hindernd in dem Weg steht.

Man braucht Geld, um der Genußsucht frönen zu können. Jedes Mittel ist den Leuten recht, um sich Gold zu verschaffen. Der Sohn betrügt den Vater, der Aristokrat prellt den ehrsamen Bürger, der Jüngling heiratet eine alte vermögende Witwe, die Tochter läuft mit den Dukaten des Vormundes zum Liebhaber, die Ehefrau verkauft sich dem Meistbietenden. Die Verschwendung öffnet allen Lastern die Tür, und mit der Sinnlichkeit, die bis dahin von der Kirche unterdrückt war, werden alle Leidenschaften entfesselt. Das ist der Gehalt der Dramen Marlowes, des unmittelbaren Vorläufers Shakespeares. Sein Faust schlägt das Seelenheil in die Schanze, nur um auf Erden voll zu genießen. Es ist ein großes Verdienst unseres Dichters, daß er im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen trotz aller inneren Freiheit die sittliche Grundlage niemals verliert.

Wie die Religion, so hat auch die Philosophie, als unpraktische Wissenschaft, keine Stätte im damaligen England. Selbst so ernsthafte und idealgesinnte Schriftsteller wie Philippe Sidney haben für sie nur Spott, und „hängt die Philosophie!" ruft Romeo, dieser echte Sohn der Renaissance, charakteristischerweise aus. Aus Italien eingeführte Platonische Ideen sind zwar im Umlauf, aber ohne Vertiefung und meistens ohne Kenntnis des Originales dienen sie nur zur gesellschaftlichen Unterhaltung und geistreichen Verbrämung der in den höheren Kreisen geübten Kunstpoesie. Giordano Bruno lehrt bis 1586 in England. Sein monistisches Weltsystem läßt kaum eine Spur in der reichen Literatur des Landes zurück, eher fühlt man sich zu dem eleganten Zweifel und der ironischen Lebensklugheit des Franzosen Montaigne hingezogen. Die Wissenschaft wendet sich überall von dem Abstrakten ab und richtet sich ausschließlich auf das Brauchbare und Reale. Die Beobachtung tritt an Stelle der Spekulation. Der Kanzler Bacon führt die induktive Methode, die Grundlage der exakten Forschung, ein, der Arzt Harvey entdeckt den Blutumlauf; im Gegensatz zu den phantastischen Ausgeburten der mittelalterlichen Herbarien und Bestiarien beginnt die auf Beobachtung beruhende Naturwissenschaft. Die Literatur folgt

diesem Zuge ins Praktische. Das Drama dient dem heiteren Genuß der Stunde und verbindet das Geschäft mit der Kunst. Die Dichtung verändert ihre Auffassung unter der Einwirkung der neuen Ideen, auch sie baut sich auf der Beobachtung des wirklichen Lebens auf, nicht mehr auf vorgefaßten spekulativen Gedanken.

Das Mittelalter hat nur Interesse für den Menschen als das Abbild Gottes: die Natur besitzt keine Sprache für die Poeten des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, sie ist tote Staffage, allenfalls von allegorischen Gebilden bevölkert, die zum Beweise der christlichen Wahrheiten dienen. Jetzt wird sie lebendig. Dem neu erwachten Naturgefühl fehlt der Ausdruck, man greift zu den Gestalten der griechisch-römischen Mythologie, um eine Form zu finden. Man blickt wieder um sich, statt in sich; man sieht den Menschen im Verhältnis zur Natur, statt immer in dem zu Gott. Der Weg führt mit Notwendigkeit zu dem heidnischen Pantheismus. Die Faune, Nymphen, Satyrn, Götter und Halbgötter, von denen die Literatur wimmelt, sind keine toten Namen, keine leeren akademischen Reminiszenzen, sondern der lebendige Ausdruck der neuen Naturanschauung, die die Form für ihr Gefühl aus Mangel an einer eigenen dem Altertum entlehnen muß. Wald, Feld und Wiese, die die Kirche entgöttert hatte, füllen sich wieder mit tanzenden, hüpfenden und singenden Gestalten. Oft erscheinen sie unter mittelalterlichen Namen, aber sie haben nichts mit den höllischen Spukgestalten der alten Zeit zu tun. Diese Elfen, Nixen und Kobolde sind eine Beseelung der schaffenden Natur, Erscheinungsformen des großen Pan, der wieder erwacht. Es ist kein Zufall, daß unter den antiken Dichtern die Bukoliker zunächst den größten Einfluß ausüben: in Theokrits Idyllen und Vergils Eklogen fand die Sehnsucht der Renaissance nach Natur den ihr am meisten entsprechenden Ausdruck. Homer wird zwar verehrt, tritt aber gegen die Spätklassiker zurück und gewinnt so gut wie keine praktische Bedeutung. Seine natürliche Einfachheit steht dem sechzehnten Jahrhundert ferner als die Sentimentalität des ausgehenden Altertums. Zu den Griechen gewinnt man bei aller Bewunderung überhaupt kein

rechtes Verhältnis. Wie Vergil dem Homer, so wird Seneca den attischen Dramatikern, Plautus dem Aristophanes vorgezogen. Die Renaissance ist in der Hauptsache eine lateinische. Die Hellenen sind zu antik; den Römern fühlte man sich geistesverwandter, sie sind kosmopolitischer und dadurch moderner, besonders der bei Seneca herrschende Stoizismus bot dem Verständnis der christlichen Welt viele Anknüpfungspunkte.

Die Begeisterung für das Altertum, die unter Elisabeth in ganz England herrschte, war, wenn auch ein gutes Teil Eitelkeit und Modesucht unterlief, doch im ganzen aufrichtig und auf ehrliche Überzeugung gegründet. Klassische Kenntnisse blieben nicht mehr das Eigentum der Gelehrten, sondern durchdrangen alle Stände. Die Königin beherrschte Lateinisch und Griechisch; viele Damen ihrer Umgebung standen ihr nicht nach, ja die gelehrten Frauen entwickelten sich schon, wie wir aus einem Jonsonschen Lustspiel ersehen, zu aufgeblasenen Blaustrümpfen. Für einen Mann galt es geradezu als schimpflich, nicht wenigstens eine der beiden Sprachen gut zu verstehen. Der Vorwurf des fehlenden Griechisch und Latein, der uns so lächerlich erscheint, erhielt dadurch eine ganz andere Bedeutung: er war, wie wir gesehen, nicht ein Urteil über nicht vorhandene Kenntnisse, sondern über mangelnde geistige Durchbildung. Der Getadelte galt nicht als ein unwissender, sondern als ein unerzogener Mensch. Nur deshalb wehrte man sich mit aller Energie gegen diesen Schimpf und suchte bei jeder Gelegenheit sein Wissen zu zeigen. Daß es auch außerhalb der klassischen Pfähle ein Land der Schönheit gab, konnte den Menschen der Renaissance nicht in den Sinn kommen, und so versuchte jeder nach seinen Kräften, in das Altertum einzudringen. Massenhafte Übersetzungen der antiken Schriftsteller machten den Weg auch für den Ungelehrten gangbar. Vergil war schon 1558 ins Englische übertragen, Seneca in derselben Zeit, und Ovids Metamorphosen folgten wenige Jahre später. Als Shakespeare nach London kam, lag die römische Literatur beinahe vollständig, die griechische allerdings nur zum kleinen Teil in seiner Muttersprache

vor. In alle Kreise sickerte ein Tropfen von klassischer Bildung ein. Bei Hoffesten und sonstigen Gelegenheiten wurde der ganze Olymp heraufbeschworen, selbst die lustigen Weiber von Windsor haben etwas von griechischer Mythologie erfaßt, und die eßbaren Erzeugnisse der Zuckerbäcker stellten Szenen aus Ovids Metamorphosen dar. „Beim Jupiter“ ist noch heute ein aus jener Zeit stammender beliebter englischer Fluch.

Es waren große, gewaltige Ideen, die in London auf den jungen Shakespeare einstürmten und von seinem Geist Besitz ergriffen. Jeder Tag brachte etwas Neues. Auf der Straße sah er die Männer, die Englands Schlachten in drei Weltteilen schlugen, im Hafen lagen die stolzen Handelsschiffe, die von Indien heimkehrten, Staatsmänner und Gelehrte, elegante Damen und reichgekleidete Stutzer begegneten ihm im Theater, die Kunde von Italiens Kunstschätzen und den Wundern der neuen Welt drang an sein Ohr. Sein Gesichtskreis erweiterte sich von Tag zu Tag, mit erstaunlicher Geschwindigkeit machte er sich alles zu eigen, und nichts, was er einmal erfaßt hatte, entwich diesem fabelhaften Gedächtnis. In ausgedehntem Maße widmete er sich der Lektüre.

In der Vorrede, die der Satiriker Nash zu Greenes „Menaphon“ schrieb, spottet er über einen jungen Mann, der nach des Tages Arbeit abends beim Schimmer der Kerze den Seneca studiert. Shakespeare ist nicht gemeint, aber die Stelle paßt vortrefflich auf ihn. Wie manche Nacht mag er, über die Bücher gebeugt, gewacht haben! Endlich konnte er seinen Wissensdrang befriedigen. Er las alles, dessen er habhaft werden konnte. Die antiken Schriftsteller am liebsten in Übersetzungen, denn die fremden Sprachen machten ihm Schwierigkeiten. So erklärt es sich, daß er von den Griechen nur eine geringe, von den noch nicht übertragenen Dramatikern Athens gar keine Kenntnis besitzt. Dann kamen französische Romane und italienische Novellen daran, und auch einzelne spanische Schriften waren englisch zu haben. Doch scheute der fleißige Leser die Mühe nicht, sich so viel von den beiden erstern Sprachen zu eigen zu machen, daß er manches im

Original lesen konnte, besonders die eleganten Sonette, in deren Zuspitzung die Franzosen Meister waren, und die spannenden Novellen, die den geschätztesten Teil der italienischen Schriften bildeten. Auch die heimische Literatur bot manches, das ihm noch fremd war. Gern vertiefte er sich in Meister Chaucer mit seiner altertümlichen, treuherzigen Redeweise, oder in die Gedichte der ritterlichen Sänger am Hofe Heinrichs VIII., Sir Wyatts und des Grafen von Surrey. Endlich war da das unübersehbare Heer der Modernen, ihre Romane, Erzählungen, Sonette, Balladen, Schäfergedichte, Heldenlieder, Feenmärchen, Abenteuer, Scherzlieder, Trauerspiele und Komödien. Daß der junge Schauspieler die Aufführung der neuen Bühnenwerke mit besonderem Eifer verfolgte, war schon durch seinen Beruf bedingt. Von besonderer Bedeutung unter dieser Fülle von Literatur sind die Gedichtsammlungen, die seit der Mitte des Jahrhunderts zahlreich entstanden waren. Sie vermittelten Shakespeares Bekanntschaft sowohl mit der höfischen als der volkstümlichen Lyrik seiner Nation. Aus Tottels Anthologie vom Jahre 1557 entnahm er später das Lied des Totengräbers in „Hamlet“, und eine zweite Sammlung, „die herrliche Galerie glänzender Erfindungen“, wie der schwülstige Titel heißt, lieferte Desdemonas Sang von der Weide in „Othello“. Noch ein Werk bedarf der Erwähnung, das sicher dem Dichter vor Augen kam: es ist der „Spiegel der Obrigkeit“, der zuerst 1559 erschien und später mit Ergänzungen und Zusätzen von verschiedenen Verfassern mehrere Auflagen erlebte. Das Buch enthält eine Zusammenstellung von Lebensbildern berühmter Fürsten und hochgestellter Herren, darunter des Königs Richard II. und des aus „Richard III.“ bekannten Herzogs von Buckingham, die durch einen plötzlichen Sturz von ihrer Höhe herabgeschleudert wurden. Ein solcher überraschender Glücksumschlag galt der Renaissance als „tragisch“ im eminentesten Sinn, und darin besteht gerade die Wichtigkeit der Sammlung, daß jede dieser Erzählungen als eine Tragödie in epischer Form angesehen wurde.

Mit eisernem Fleiß arbeitete der Dichter. Schon seine ersten

Dramen, die etwa um 1590 entstanden sind, zeigen, daß er den Bildungsstoff seiner Zeit bewältigt hat. Dies ist um so mehr zu bewundern, als die schauspielerische Tätigkeit ihn stark in Anspruch nahm. Der harte Berufsdienst bestand nicht nur in den kleinen Rollen, die dem Anfänger zufielen, sondern auch in Handlangerarbeiten. Dabei war die Behandlung der Lehrlinge von seiten der älteren Mitglieder häufig unwürdig, die Bezahlung jammervoll. Damals hatte Shakespeare die ganze Tiefe des Elendes durchzukosten; wir fühlen es aus jeder seiner erschütternden Tragödien heraus, daß er die Bitterkeit der Not am eigenen Leibe kennen gelernt hat, und daß es eigene Erfahrung ist, wenn er in „Venus und Adonis“ singt:

Denn harten Tritts das Elend treten alle;
nicht einer, der es aufhebt von dem Falle.
(Übersetzung von Freiligrath.)

Und dann, wenn die Trompeten zum Beginn der Vorstellung riefen, wenn er im Saal die erwartenden Gesichter der erregten Masse, in den Logen die eleganten Damen und die übermütig-sicheren Kavaliere sah, die mit lautem Beifall die Worte der anerkannten Dichter begrüßten, dann mag das Herz des Einsamen sich im Gefühl der Verlassenheit und der eigenen Anfängerschaft zusammengekrampft haben, für dessen Bitterkeit er später einen unübertrefflichen Ausdruck in den ersten Strophen des Sonetts 29 fand:

Wenn ich, zerfallen mit Geschick und Welt,
als Ausgestoß'ner weinend mich beklage,
umsonst mein Flehn zum tauben Himmel gellt,
und ich verzweifelnd fluche meinem Tage:
dann wär' ich gern wie andre hoffnungsreich,
so schön wie sie, bei Freunden so beliebt,
an Kunst und hohem Ziele manchem gleich.
Freudlos mit dem, was mir das Schicksal gibt,
veracht' ich mich beinah' . . .

Die Stimme in der Brust des Jünglings blieb nicht stumm, aber es dauerte längere Zeit, ehe sie den richtigen Ausdruck fand. Auf den ersten Blick scheint es wunderbar, daß Shakespeare mit

seiner fabelhaften Begabung erst nach mehreren Jahren Londoner Aufenthaltes mit einem Drama hervortrat, doch wir müssen die Schwere seiner Berufspflichten in Betracht ziehen, seine Fremdheit in der Hauptstadt und die rasche, sprunghafte Entwickelung, in der sich die dramatische Kunst jener Tage befand. Was er in Stratford noch angestaunt hatte, war in London längst überholt. Die Fortschritte von einem Jahr zum anderen, ja von einem Stück zum nächsten waren oft so gewaltig, daß es selbst für einen Mann von seiner Befähigung schwer hielt, sich zur Höhe der leitenden dramatischen Schriftsteller aufzuschwingen.

Seine Stellung als Schauspieler war dabei von unschätzbarem Vorteil. Auf der einen Seite führte sie die neuesten Erscheinungen sofort in seine Hände, auf der anderen gewährte sie ihm den besten Einblick in alle Schichten der Gesellschaft. Das Theater brachte ihn mit allen Ständen in Berührung, ohne daß es durch Zugehörigkeit zu einem einzigen seinen Blick beschränkte. Die Welt der Bühne stand den Interessen der Bürger, wie der Aristokraten gleich fern, so lebhaften Anteil auch alle Klassen von der Königin bis zu den Gründlingen auf den billigsten Stehplätzen an den Aufführungen nahmen. Während aber die bunten Gestalten der Dichtung vor ihren Augen vorüberglitten, bildeten sie selbst ein Schauspiel für die durchdringenden Blicke des aufmerksamen Menschenkenners, der vor ihnen in der Maske eines kleinen Komödianten erschien.

Elisabeth stand damals auf der Höhe ihrer Macht und Volkstümlichkeit. Es ist üblich geworden, sie jetzt ebenso tief herabzusetzen, wie sie früher in den Himmel erhoben wurde. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Sie blieb auch auf dem Throne eine Frau und behielt alle Schwächen einer solchen. Ihre Launenhaftigkeit und Unbeständigkeit, ihre Rachsucht und Heuchelei, endlich ihr Mangel an Entschlossenheit sind bekannt. Ihre Günstlinge, von denen einer den andern an Armseligkeit übertraf, wechselten beständig; während sie schon mit Spanien im erklärten Kriege stand, kokettierte sie noch mit dem Katholizismus. Große Entscheidungen

fanden sie schwach, und statt durch zielbewußte Energie hoffte sie in echt weiblicher Weise alles durch kleine Mittel, durch Ränke und Intrigen zu erreichen. Sie ist nur nach ihrer historischen Stellung eine evangelische Glaubensheldin: ihr Charakter stempelt sie zum Gegenteil. Ihre Minister litten schwer unter diesen Fehlern, mehr als einmal trieb sie Burleigh durch ihre Launen zur Verzweiflung, daß er den Staatsrat unter Tränen verließ. Aber trotz alledem dienten ihr diese Männer, die Cecils, Walsingham und Bacon, mit begeisterter Hingabe, dennoch fesselte sie einen Philippe Sidney, Raleigh und Spenser durch ihre Persönlichkeit. Sie besaß die große Kunst des Regenten, in der Öffentlichkeit zu erscheinen. War einmal der Würfel gefallen, so wußte sie ihr Auftreten nach außen immer der Situation anzupassen und stets das rechte Wort zu finden, sei es daß sie als gepanzerte Amazone durch das Lager ritt und zum Widerstand gegen den Feind ermutigte, oder daß sie ein hartnäckiges Parlament in ihrer derben Redeweise zur Unterwerfung zwang. In der Not verstand sie es, sich echt königlich zu benehmen. Das gewann ihr die Herzen wieder, die ihr das unentschlossene Zögern vor der Tat entfremdet hatte. Mit Recht sah das Volk in ihr die Verkörperung seiner Macht, Größe und Unabhängigkeit, ein Nimbus, den die Fürstin sich geschickt zu erhalten wußte. Ihr Erzieher Roger Ascham preist in begeisterten Worten ihre edeln Neigungen und tiefe Bildung, ihren feinen Geschmack und ihr durchdringendes Urteil. Die hohe Stellung der Schülerin und der Stolz auf das eigene Werk mögen den wahrheitsliebenden Mann etwas bestechen, aber wir besitzen andere einwandfreie, gleich günstige Zeugnisse über sie, teilweise sogar aus der Zeit nach ihrem Tode, als es durchaus nicht angebracht war, vorteilhaft über die Verstorbene zu urteilen. Der ehrliche Antiquar Camden rühmt ihre Schönheit, ihre Majestät, ihren Verstand und Witz, ihr gutes Gedächtnis und ihre unermüdliche Arbeitskraft, die sie durchaus würdig machten, eine Krone zu tragen, und Lord Brooke stimmt ihm bei und nennt sie, als Jakob schon längst regierte, eine unvergleichliche Frau und Königin.

In ihrer Jugend war sie schön gewesen und nach der Art der damaligen Zeit liebte sie es, daß ihren Vorzügen gehuldigt wurde. Später artete das zu einer widerlichen Sucht nach Schmeichelei aus. Sie konnte nicht mit Grazie alt werden und wollte nicht darauf verzichten, auch als Weib gefeiert zu werden. Sie mißbrauchte ihre Macht, um die Erfolge der Frau zu sichern. Ihre Unsittlichkeit ist von den einen, ihre Reinheit von den anderen übertrieben worden. Auch darin war sie die echte Tochter der Renaissance, die Zeitgenossin Maria Stuarts, der Maria von Medici und Pietro Aretinos. Entschuldigend kommt hierbei das Bewußtsein ihrer Unfruchtbarkeit in Betracht, das sie von einer rechtmäßigen Ehe ausschloß. Ihr Stolz widersetzte sich dem Eingeständnis, die Hoffnungen der Nation auf einen Erben nicht erfüllen zu können, und verleitete sie, trotz zahlreicher Liebhaber, die Maske und den Titel der „jungfräulichen Königin" anzunehmen.

Dem Namen nach trug ihre Regierung einen konstitutionellen Charakter. Doch durch die glückliche Beendigung des Bürgerkrieges war die Königsgewalt auf Kosten der Volksrechte erstarkt, und Elisabeth herrschte, abgesehen von dem Geldbewilligungsrecht des Parlamentes, als Autokratin. Ohne Urteilspruch schickte sie ihre Untertanen in das Gefängnis, und gerade die, die ihr am nächsten standen, hatten am meisten von ihrer Willkür zu fürchten. Es war schwer, sich in ihrer Gunst zu behaupten; der Favorit von heute saß morgen im Tower oder wanderte auf das Schafott. Das Leben am Hofe glich einem rauschenden Fest, bei dem der Henker immer hinter der Türe stand, in jedem Augenblick bereit, sich ein Opfer aus der lustigen Schar herauszuholen. Ein Menschenleben galt nur wenig in der damaligen Zeit. Die Justiz war hart und machte keine Umstände. Die abgeschlagenen Köpfe der Enthaupteten wurden öffentlich ausgestellt. Daran müssen wir denken, wenn wir uns manchmal schaudernd von den blutigen Szenen Shakespeares abwenden. Seine Menschen hatten solche Greuel täglich vor Augen. In den Straßen irrten die Krüppel umher, denen oft um eines geringen Vergehens willen die Hand abgehackt,

die Zunge herausgerissen oder die Augen ausgestochen waren. Der Scheiterhaufen drohte als Strafe des Unglaubens, noch 1589 ließ der Bischof von Norwich einen frommen Schwärmer wie Francis Katt verbrennen. Die Folter stand allgemein im Gebrauch, selbst unserm Dichter kommen keine Bedenken bezüglich ihrer Anwendung. Die für Jago bestimmten ausgesuchten Qualen finden die Billigung der edlen Venezianer, obwohl Shakespeare an anderer Stelle (Kaufmann von Venedig) einsichtsvoll erklärt, daß die Gemarterten doch nur „gezwungen sagen, was man hören will". Irrsinnige, soweit sie nicht gemeingefährlich waren, wurden einfach auf die Straße gewiesen und konnten sehen, wie sie sich durch das Land bettelten. So ist das Los Edgars in „Lear", des armen Toms, der von allen verlassen auf der Heide umherirrt. Den Aussätzigen erging es nicht besser; auch sie wurden mitleidlos aus der Gemeinschaft der Menschen ausgestoßen. Der Begriff der Humanität blieb der Renaissance fremd.

Bei aller künstlerischen Verfeinerung war es ein wildes Geschlecht, dem noch viel von der Grausamkeit und Roheit des Mittelalters anklebte. Selbst in den höchsten Ständen bricht die angeborene Natur leicht durch die elegante äußere Hülle hindurch. „Viel Lärm um nichts" bietet ein treffendes Beispiel. Die übermütige Beatrice will den Schimpf ihrer Cousine rächen, Benedikt verspricht ihr seinen Beistand, sofort verlangt sie den Tod des Beleidigers. „Bring Claudio um!" ist alles, was sie zu sagen hat. So empfindet ein junges Mädchen: wie müssen die Männer sein! Graf Southampton, Shakespeares Gönner, ereifert sich als vierzigjähriger Mann beim Ballspiel mit Lord Montgomery derartig, daß beide sich die Köpfe blutig schlagen; ein andermal greift derselbe Aristokrat zu Pferd Lord Grey auf der Straße an, und es entwickelt sich ein regelrechtes Gefecht zwischen beiden. Wenn die Geister sich erhitzen, kommt es sofort zu Mord und Totschlag. Die Degen sitzen locker in der Scheide. In „der durch Güte getöteten Frau", einem Drama von Heywood, entsteht ein Streit über die Qualität der Jagdhunde, und der Wortwechsel endet mit dem Tode eines

Menschen. Gift und Dolch spielen eine große Rolle in der Politik wie in dem Privatleben jener Zeit. Elisabeth kann das wilde Temperament ihrer Kavaliere oft nur dadurch zügeln, daß sie mit Auspeitschung droht, und bei ihren Hofdamen übernimmt sie die notwendige körperliche Züchtigung zuweilen selber.

Die Stellung des Adels am Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts wird durch eine an sich unbedeutende Tatsache gekennzeichnet. Die Ritter vertauschten das lange Schlachtschwert mit dem kurzen Galanteriedegen. Die Zeit der bewaffneten Opposition gegen die Krone war vorüber, die Macht der großen Vasallen gebrochen. Die Aristokratie hat sich in den Bürgerkriegen erschöpft und reibt sich vollends in kleinen Hofhändeln und Intrigen auf. Ihre Zeit ist vorüber, ihr Untergang steht vor der Tür; die letzten Ritter fühlen das wohl, und ein wehmütiger Hauch der Vergangenheit, eine feine Melancholie liegt über ihren Gestalten, wie sie van Dyck einige Jahrzehnte später gemalt hat. Philippe Sidney, „zugleich ein Sänger und ein Held", ist der würdigste Vertreter dieser untergehenden Klasse, und neben ihm stehen, umstrahlt von dem gleichen letzten Schimmer mittelalterlicher Romantik, die Essex, Southampton und Pembroke. Alle zersplittern sich; keiner leistet etwas, das den Vergleich mit den Taten der modern empfindenden Cecils aufnehmen könnte. Aber selbst in ihren Fehlern bleiben sie vom Scheitel bis zur Sohle vornehme Aristokraten, letzte Sprößlinge des Rittertumes mit dem Ideal einer vergangenen Welt gegenüber der Realistik der aufstrebenden Demokratie. In der Kunst suchen sie, was das Leben nicht mehr gewähren kann: sie sind Shakespeares Gönner und dichten selbst in den vornehmen Formen, die aus Italien herüberkommen, sie bringen ihrer Fürstin eine romantische Huldigung entgegen und fallen fünfzig Jahre später im Kampfe für den angestammten Herrscher. Man muß Philippe Sidneys Gedichte an seine Stella lesen, um zu verstehen, daß trotz aller schmutzigen Liebeshändel die Zeit einer gesunden und reinen Neigung fähig war, selbst wenn die Angebetete dieser Verehrung kaum würdig erscheint.

Wenn es auch in England eine so scharfe Trennung der Stände und eine so geschlossene feudale Gesellschaft wie auf dem Kontinent niemals gegeben hat, so zog doch der Beruf eine bestimmte Grenze zwischen Adel und Bürgertum. So sehr der erstere das Geld zu schätzen wußte, so wenig schätzte er die Tätigkeit der erwerbenden Klassen. Während aber die Aristokratie verfällt, bewegen diese sich in aufsteigender Linie. Die Kaufherren der City ziehen zunächst den größten Vorteil von der neuen Zeit. Der aufblühende überseeische Handel, den England den Spaniern und Portugiesen entriß, füllt ihre Kassen. Sie fühlen sich schon als die wichtigste und stärkste Klasse im Staate, und nicht nur die großen Herren, sondern die Königin selbst stand bis zu ihrem Tode bei den Londoner Bankiers in der Kreide. Im Jahre 1579 wird die Börse in der City eingerichtet, um dieselbe Zeit erfolgt die Gründung der ersten Versicherungsanstalt, und dem Ende des Jahrhunderts verdankt die Ostindische Kompagnie ihren Ursprung. Der Kaufmann tritt die Herrschgewalt an. Den neuen Ideen der Zeit neigten diese Kreise sonst freilich nur wenig zu. Man war zufrieden, daß dank der Reformation kein Geld mehr aus dem Lande nach Rom floß, daß der spanische Angriff abgeschlagen war und daß man ungestört dem Erwerb nachgehen konnte. Belustigung gewährte das Theater mit seinen spannenden Abenteuern und lächerlichen Schnurren, Erholung das Wirtshaus, wo man etwas darauf gehen ließ und ungeheure Quantitäten von schweren Getränken vertilgte. Einen Verkehr im Hause gab es in den Bürgerkreisen nicht; schon die mangelhafte Bildung der weiblichen Mitglieder der Familie machte ihn unmöglich. Der Vater führte ein tyrannisches Regiment, die Frau und die Kinder schuldeten ihm einen sklavischen Gehorsam. Noch 1632 führt ein englischer Rechtsgelehrter die Fälle auf, wo es dem Ehemann erlaubt sei, der Gattin eine Tracht Prügel zu verabreichen. Das Buch trägt den charakteristischen Titel: „Gesetzliche Bestimmungen über die Rechte der Frauen“! Auch Shakespeare scheint an der Zweckmäßigkeit dieses ehelichen Zuchtmittels, wo es verdient war, keinen Zweifel zu hegen. Wenigstens läßt der Vergleich im zweiten Teil von „Heinrich IV.“:

So daß das Land, ganz wie ein trotzend Weib,
das ihn gereizt, mit Schlägen ihr zu drohn,
wie er es schlagen will, sein Kind emporhält
und schweben macht beschlossene Züchtigung
im Arm, der schon zur Strafe war erhoben;

darauf schließen, daß er unter Umständen dies Verfahren zur Erhaltung des ehelichen Friedens für nötig hielt.

Die Sitten sind in den bürgerlichen Kreisen besser als unter dem Adel. Man amüsierte sich gerne in derben, ausgelassenen Scherzen, die wohl manchmal in Roheit übergingen. Die Frauen ließen sich, ohne zu erröten, Späße erzählen, die heute kein Stallknecht über die Lippen bringen würde. Desdemona lacht über Jagos schamlose Witze, und die wortgewandte Beatrice in „Viel Lärm um nichts“ spricht über Dinge, die heute ein junges Mädchen nicht ahnen soll. Aber die Sitten waren dabei intakt wie in den „Lustigen Weibern“. In dieser Gesellschaft kann eine Frau ausgelassen und doch ehrbar sein. Man stand der Natur näher, und das gesunde Empfinden selbst einer hochgebildeten und tief sittlich veranlagten Frau wie Porzia im „Kaufmann von Venedig“ scheute sich nicht, die Dinge beim Namen zu nennen. Die komische Seite des Verkehrs zwischen Mann und Weib, die von jedem empfunden wird, wurde gern belacht, ohne daß die Moral zu Schaden kam.

Neben diesen lebensfrohen und heiteren Elementen gab es noch eine Klasse in England, die im Theater zu sehen Shakespeare allerdings keine Gelegenheit hatte, von der er aber desto mehr hörte. Das ist die Sekte der Puritaner. Eine gewisse Sinnenfeindlichkeit, ein Haß gegen den fröhlichen Genuß liegt in dem englischen Charakter. Neben dem liebenswürdigen Dichter Chaucer steht als Zeitgenosse der starre Langland mit der düstern Vision seines weltabgekehrten Pflügers Peter. Schon ein Anhänger Wicleffs wendet sich zornig gegen die geistlichen Spiele, welche die katholische Kirche gestattete. Aber erst durch die Reformation auf der einen, durch die Entwickelung des weltlichen Dramas auf der anderen Seite erhält dieser Gegensatz historische Bedeutung. Die Puritaner geben

sich mit dem halben Werk der Staatskirche nicht zufrieden, sie drängen über das „Kompromiß der evangelischen Wahrheit mit dem gesunden Menschenverstand" hinaus und verlangen strengste Durchführung der biblischen Lehre. Nach ihnen ist die Welt an sich sündig, der Mensch ewig verdammt, und nur durch die Gnade Gottes können Auserwählte erlöst werden. Im praktischen Leben führte das zu der Forderung der Abschaffung der Staatskirche mit ihren Glaubensartikeln, Bischöfen und Ritual, zur Unterdrückung jeder heiteren Lebensbetätigung und zur schärfsten Kunst- und Sinnenfeindlichkeit. Diese ging so weit, daß selbst das Geläute der Glocken dem puritanischen Ohr ein unerträglicher Greuel war. Es liegt etwas Großartiges in der starren Konsequenz ihrer Überzeugung, sie ist wie ein Hauch von dem Geiste des unbeugsamen Jehova, des Gottes des Alten Testamentes; und seine Worte sind es auch, deren die Puritaner sich mit Vorliebe bedienen. Noch großartiger aber erscheint die Energie, mit der sie für ihre Erkenntnis einstehen. Unter Elisabeth erdulden sie die grausamsten Verfolgungen, schlimmere selbst als die Katholiken. Wenn sie die Staatskirche nicht besuchen, werden sie an den Schandpfahl gebunden oder mit Abschneiden der Ohren bestraft, ja sogar gefoltert und verbrannt. Sie ertragen alles und lassen lieber das Leben, als daß sie um eines Haares Breite von ihrer Überzeugung weichen. Sie wissen, Gott ist mit ihnen und wird seine Sache zum Siege führen. In einer Shakespearebiographie, für die nur die Kunstfeindschaft der Puritaner in Betracht kommt, ist es schwer, ihrer Größe gerecht zu werden. Wir sehen sie nur im Verhältnis zur Literatur, und da erscheint uns ihr Haß gegen Theater und Dichtung leicht kleinlich und lächerlich. Zumal wenn wir an die puritanischen Typen in den Lustspielen jener Epoche denken, die nur Heuchler und Charlatane mit biblischen Phrasen im Munde sind, geraten wir in Gefahr, zu vergessen, daß bei ihnen die Zukunft Englands lag, daß sie es waren, die die Weltstellung der angelsächsischen Rasse auf beiden Ufern des Ozeans begründeten. Sie erst vollenden den Sieg des nationalen und demokratischen Prinzips

über die letzten Widerstände, und in diesem Sinne ist Shakespeare Geist von ihrem Geiste, wenn er auch keine Sympathie mit ihrer Lehre, sie kein Verständnis für seine Dichtung besaßen. Sie sahen in dem Drama nur einen Überrest aus der katholischen Vergangenheit, in den Schauspielern nur Parteigänger des feindlich gesinnten Adels, und verfolgten die Theater mit den heftigsten Angriffen. Gerade ihre Schmähungen trieben diesen Kunstzweig immer mehr in das gegnerische Lager. Sie rissen die dramatische Dichtung von ihrer Wurzel, dem nationalen Empfinden der Gesamtheit, ab und führten durch Bestärkung des aristokratischen und höfischen Einflusses ihren Untergang herbei.

Die Puritaner fühlten instinktiv, daß hinter den elenden Brettern der stärkste Gegner verborgen war, der die Masse des Volkes von der einseitigen streng kirchlichen Anschauung fernhielt. Daher erklärt sich die Erbitterung, mit der die Frommen von Anfang an die Polemik führten. Sie begann im Jahre 1563, als sie unter dem Vorwand der Pestgefahr den Schluß der Spielhäuser verlangten, und fand zuerst 1577 eine ernsthafte literarische Vertretung in Northbrookes Schrift gegen „Würfeln, Tanzen und Schauspiele“, der kurz darauf Stephan Gossons „Unterhaltender Vorstoß gegen Dichter, Musiker, Schauspieler, Narren und ähnliches Ungeziefer im Staate“ folgte. Von da ab ruhte die Agitation nicht. Pamphlet häufte sich auf Pamphlet, Bittschrift auf Bittschrift, worin die Regierung angegangen wurde, diese „Paläste der Venus, Synagogen des Satans, Akademien der Unsittlichkeit, verrufenen Häuser, die das Volk aus der Kirche zu zuchtloser Vorstellung zögen“, zu unterdrücken. Ein Drama, das einen biblischen Stoff behandelte, ward als Gotteslästerung, ein profanes als Lüge verschrieen.

Geschickt verstanden es die Puritaner, die religiösen Gründe durch moralische, politische und sanitäre zu verstärken. Bald beschwerten sie sich über die Wirtschaften, die sich gern in der Nähe der Theater anbauten, über den Lebenswandel der Schauspieler oder über Ausschreitungen des Publikums; bald wurde ein freies

Wort, das von der Bühne fiel, zur Anzeige gebracht oder sie nutzten die allgemeine Angst vor der Pest aus und wiesen auf die Ansteckungsgefahr hin, die durch den Zusammenfluß zahlreicher Menschen im Theater entstand. Aus diesem Grund wurden die Vorstellungen oft monatelang von der Polizei verboten. Sonst aber sah die Regierung, wie es in einer Erklärung Elisabeths heißt, in den Schauspielen nur eine „ehrbare Erholung“ und speiste die Beschwerdeführer mit halben Maßregeln oder Versprechungen ab, die nie zur Ausführung kamen. Die Königin und ihr Hof wollten nicht auf das gewohnte Vergnügen verzichten. Es war gut, daß die Staatsgewalt sich der bedrohten Künstler annahm, denn ihre literarische Vertretung zeichnete sich nicht durch Geschicklichkeit aus. Sie suchte den Nutzen der Schauspiele zu beweisen und stützte sich mit Vorliebe auf Zitate der Klassiker, die natürlich von den Gegnern mit Stellen aus der Bibel unschwer totgeschlagen wurden. Am glücklichsten unter den Vorkämpfern der Kunst zeigt sich noch der Dichter und Schauspieler Heywood in seiner „Verteidigung der Schauspieler“. Melpomene selbst erscheint ihm und ruft ihn zur Abwehr der hämischen Angriffe auf. Stolz erklärt er:

> Und wer mir das Theater vorenthält,
> der raubt in ihm mir eine ganze Welt!

Im Londoner Magistrat gelangten die Puritaner früh zur Herrschaft. Es war ihnen dadurch möglich, die Schauspieler um 1580 aus der Stadt auszuweisen, die sich zum Teil allerdings schon vorher in den Vororten außerhalb der Jurisdiktion der City festgesetzt hatten. Der Kampf um die Existenz der Theater spitzte sich zu einer Machtprobe zwischen Stadtrat und Staatsrat zu, wobei die Regierung im ganzen den Sieg behielt, jedoch nicht ohne wichtige Konzessionen zu machen. Beispielsweise mußte der Sonntag frei von Vorstellungen bleiben, und der Name Gottes durfte auf der Szene nicht ausgesprochen werden. Die Staatsverwaltung ließ sich wohl von den Puritanern einschüchtern und gab dem frommen Zorn der Stadtväter manches minderwertige Spielhaus innerhalb der City und manche unbedeutendere Truppe preis, aber

für die Erhaltung der besseren, besonders für die des Lord Kammerherren und des Admirales trat sie energisch ein, so daß diese im Vertrauen auf den Schutz der Behörden und die Gunst des Volkes die erlassenen Verbote häufig umgehen, ja offen mißachten durften. Der Erfolg dieser Kämpfe entsprach sicher nicht den Wünschen der Frommen. Denn wenn auch der Boden der Stadt von allen Theatern frei blieb, so blühten sie unmittelbar vor den Toren desto besser. Das Ärgernis blieb also das gleiche.

Als Shakespeare nach London kam, drängte die nationale Erhebung gegen den äußeren Feind den häuslichen Zwist zurück. Die Theater hatten sich eine feste Stellung erobert, und die Aussicht der Puritaner, ihr Ziel, die Unterdrückung der Bühne, zu erreichen, war in weite Ferne gerückt. So kommt es, daß die Schilderungen der Gegner in den Stücken jener Zeit mehr spöttisch als gehässig ausfallen. Shakespeare selbst hat, abgesehen von einigen witzigen Seitenbemerkungen, in zwei Dramen gegen die Feinde seiner Kunst Stellung genommen, in „Was ihr wollt" und „Maß für Maß". In dem einen wird der dünkelhafte Malvolio dem Gelächter preisgegeben, in dem zweiten Angelo als Heuchler entlarvt. Beide sind echt puritanische Typen. In ihnen werden die Auswüchse der Bewegung, die in kleinen Geistern überhebende Selbstgenügsamkeit und schamlose Verstellung hervorrufen mußte, scharf getroffen. Aber „die Puritaner zu prügeln, nur weil sie Puritaner sind", wie die Absicht Christoph Bleichenwangs in „Was ihr wollt" ist, das überließ unser Dichter den Leuten vom Schlage dieses geistreichen Junkers.

Noch nie hat einer Großes ersonnen,
der nicht dereinst damit begonnen,
daß er, was andre groß gemacht,
in Lieb' und Ehrfurcht nachgedacht.
Sutermeister.

V.

Drama und Bühne.

1. Drama.

Gleich dem griechischen ist auch das englische Drama im wesentlichen aus dem Gottesdienst entstanden, aber nicht wie jenes aus den lyrischen Bestandteilen, der Anrufung der Himmlischen, sondern aus den epischen, der Predigt und dem zwischen den Priestern und der Gemeinde verteilten Berichte über die Vorgänge der Passion Christi. Spuren dieses Ursprungs haften beiden noch in sehr später Zeit an. Erst Euripides drängte die lyrischen Partien energisch in den Hintergrund, und noch bei Shakespeares unmittelbaren Vorläufern fehlt die bewußte Trennung dramatischer und epischer Darstellung in der Führung der Handlung und der Charakterschilderung. Das Mittelalter sah in jeder unglücklich verlaufenden Dichtung eine Tragödie, in jeder günstig endenden eine Komödie, wobei es gleichgültig blieb, ob sie erzählt oder szenisch vorgeführt wurde. Schon dieser Umstand bezeugt die nahe Verwandtschaft, die im Beginn zwischen dem modernen Drama und der erzählenden Poesie herrschte, wie in der griechischen Tragödie die Chorgesänge die enge Verbindung mit der Lyrik beweisen. Der Unterschied der beiden Kunstgattungen besteht darin, daß der Lyriker ein Ereignis als gegenwärtig, als Miterlebender empfindet, während es für den Epiker abgeschlossen in der Vergangenheit liegt. Der

eine gibt den unmittelbaren Eindruck, den das Geschehnis auf die Seele macht; dem andern genügt es, die Wirkungen, die es ausgeübt habt, als beobachtender und unbeteiligter Zuschauer festzustellen. Der Erzähler braucht z. B. bei einem großen Unglück nur zu berichten, daß der Betroffene von heftigem Schmerz bewegt wurde; der Lyriker, und in dieser Beziehung trifft er mit dem Dramatiker zusammen, muß den Ausbruch der Empfindung selber zeigen. Der eine schildert mittelbar, der andere unmittelbar. Episch genügt es zur Charakterisierung einer Person, daß der Dichter ihre Eigenschaften berichtet; dramatisch kann sie sich in ihrem Wesen nur durch die Handlung offenbaren. Dafür besitzt die vorshakespearische Tragödie noch kein Verständnis, sondern sie überträgt einfach die epische Art der Schilderung auf das Drama und legt sie der auftretenden Gestalt in den Mund. In „James IV." von Greene, einem unmittelbaren Vorgänger unseres Dichters, erklärt der Zwerg Nano von sich, er sei klug, oder die Heldin berichtet in einem Moment, wo Schmerz und Lust in ihrem Herzen miteinander ringen: „trotz meiner Trauer erröt' ich und muß lachen". Das ist die Form der epischen Beschreibung, nur in die erste Person übertragen: der Zwerg war klug, oder: sie errötete trotz ihrer Trauer. Die Geschöpfe sehen mit den rückwärts gewandten Augen des Dichters in ihre Seele hinein und sprechen über sich, statt aus sich heraus. Es ist die Art der Erzählung, nur daß sie in die direkte Redeweise umgesetzt ist.

Die verfehlte Form der Charakterisierung konnte nur dort Platz greifen, wo die Handlung selbst sich nicht zu dramatischer Gegenständlichkeit erhob. Das ist in den älteren Stücken der Fall. Die Darstellung verharrt im Zustand der Erzählung, nur daß sie unter verschiedene Sprecher dialogisch verteilt wird. Oft unterbleibt selbst das: eine einzelne Figur, die aus den Tragödien Senecas den Namen des Chorus erhält, übernimmt es, die Vorgänge zu berichten, und nur wo sie dem Dichter besonders spannend erscheinen, gibt er den auftretenden Personen selber das Wort. So verfährt Dekker in seinem hübschen Stück vom „Alten Fortunat". Die

Handlung wird erzählt, und nur stellenweise erweitert sie sich zum Dialog, da, wie der Verfasser naiv erklärt, die auftretenden Gestalten „ja auch eine Zunge besitzen“.

Selbst bei Shakespeare, sogar in seinen reiferen Werken, hinterläßt die epische Abstammung des Dramas hie und da deutliche Spuren. Sie zeigt sich z. B. in „Antonius und Kleopatra“ im Aufbau der Handlung, dem die nötige Steigerung und Zusammenfassung der zersplitterten Geschehnisse fehlt; ferner in einzelnen Monologen, die einfach Reden des Dichters, nicht der sprechenden Person sind; und schließlich gehören wenigstens zum Teil die plötzlichen Gefühlsumschläge hierher, die uns, wie im letzten Akt der „Beiden Veroneser“, unmotiviert erscheinen. Sie sind in der Art des Epikers empfunden, der sich die Entwickelung eines seelischen Umschwunges sparen kann und einfach von seinem Helden feststellt, daß er durch so viel Großmut gerührt wurde.

Der epische Ursprung hing in dieser Hinsicht wie ein Bleigewicht an den Flügeln des englischen Dramas; auf der anderen Seite gewährte er aber ungeheure Vorteile. Ihm verdankt die Tragödie ihre Freiheit von jedem äußeren Zwang, ihre Beweglichkeit, die nicht zum geringsten die Ursache ihrer glänzenden Entfaltung wurde. Das griechische Drama ist durch die Anwesenheit des Chores räumlich und zeitlich begrenzt. Einen Ortswechsel kann es nur vornehmen, insoweit eine versammelte Menge sich gemeinsam von einem Platz zum anderen begibt, und zeitlich unterliegt es derselben Beschränkung: es darf die Frist nicht überschreiten, innerhalb der die festlich vereinte Schar der Beter mit einiger Wahrscheinlichkeit beieinander bleibt. Im Gegensatz dazu genießt der englische Dramatiker die ganze Freiheit des Erzählers, der hinter abgeschlossenen Ereignissen steht. Wie dieser springt er von einer Stätte zur anderen, und hat dabei nichts zu tun, als den Wechsel mit einigen Worten anzugeben. Eine Bemerkung: „so, jetzt sind wir in Florenz“, genügt, um Leute, die soeben noch in England weilten, nach Italien zu versetzen. Mit einem derartig freien Gebrauch des Ortes muß ein solcher der Zeit Hand in Hand gehen.

Auch hier erhält der Dramatiker sich die Schrankenlosigkeit des Erzählers, der mit einem Worte, wie „Jahre waren verstrichen", über beliebige Zeiträume hinwegeilt; ja sogar ein noch weitergehendes Recht des Epikers macht er sich zu eigen, von einem vorgeführten Ereignis auf ein zeitlich früher liegendes zurückzugreifen. Das entspricht der Wendung des Berichterstatters: „unterdessen hatte sich ein anderer Vorgang zugetragen". Selbst Shakespeare wagt es, in „Cymbeline" in der Weise zu verfahren. Doch dank seiner meisterhaften irrealen Behandlung der Zeit ist dieser Kunstgriff, der dem Wesen des Dramas als Darstellung gegenwärtiger Ereignisse widerspricht, glücklich verschleiert. Prinzipiell ist die Behauptung nicht richtig, daß die englische Bühne jeden beliebigen Ort und jede Zeit darstelle. Dieses Ziel erreichte sie erst im Laufe einer glücklichen Entwickelung. Ursprünglich sind für sie Zeit und Raum wie für den Erzähler gleichgültig und haben überhaupt keine Bedeutung. Der Ort ist einfach der Platz, wo die Fabel vorgetragen wird, und die Zeit hängt nicht von der Dauer der Ereignisse, sondern von der der Erzählung ab.

Gelehrte Akademiker, deren Geschmack sich an dem straffen Aufbau klassischer Muster gebildet hatte, spotteten über diese Ungebundenheit, deren Vorzüge sie nicht erkannten, sondern als Mangel an Kunst tadelten. Nichts kann falscher sein als ihre Auffassung. Freiheit ist keine Zügellosigkeit. Jeder Organismus steht, wenn nicht unter äußeren, unter inneren Gesetzen. Eine vorgeschriebene Form erleichtert die Aufgabe des Dramatikers, während das Fehlen von bestimmten Regeln ein Erschwernis für ihn bedeutet und ihn völlig auf sich selbst, auf sein eigenes Urteil und Stilgefühl anweist. Er muß in sich selbst finden, was in dem anderen Falle von außen gegeben ist.

Die ersten Keime des religiösen Dramas haben wir in der Kirche zu suchen. Eine rohe Darstellung der Passion Christi, bei der verschiedene Punkte der Kirche die einzelnen Leidensstationen bezeichneten, diente zur Erläuterung des Evangeliums und bildete einen integrierenden Teil des Gottesdienstes. Das

Bedürfnis, die Geschehnisse eindringlicher und anschaulicher zu gestalten, brachte es mit sich, daß die Vorführungen immer mehr ausgearbeitet wurden und größere Selbständigkeit erlangten. Im Laufe des zehnten Jahrhunderts mögen sie eine Form erreicht haben, daß sie nicht mehr der Predigt untergeordnet waren, sondern neben ihr als geschlossene Spiele standen. Die Entwickelung entzieht sich unserer Kenntnis.

Die erste dramatische Aufführung, von der wir in England hören, ist das Spiel der heiligen Katharina (1119). Es setzt schon eine längere Entwickelung voraus, denn es wird nicht mehr in der Kirche, sondern in einer Schule und auch nicht von Klerikern, sondern schon von Laien, von Schülern, dargestellt. Auch der ursprünglichsten Form der geistlichen Spiele, den Mysterien, die ihren Stoff aus der Bibel selbst bezogen, gehört es nicht mehr an, sondern wie dem Titel zu entnehmen ist, war es ein Mirakelspiel, das zu Ehren der Heiligen ihren Lebenslauf, besonders aber die von ihr bewirkten Wunder darstellte. Neben diesen Mirakeln dauerten aber die älteren Mysterien ungestört fort. Beide Gattungen lassen sich überhaupt nicht mit voller Schärfe auseinanderhalten, sondern sie bestehen auch nach Aufkommen der weltlicheren Moralitäten bis zu ihrem gemeinsamen Untergang nebeneinander und gehen ineinander über.

Mit der Verlegung aus der Kirche war dem Laienelement der Weg gebahnt, und dadurch wurden die Spiele immer populärer. Die Volkssprache, zunächst das Anglonormannische, später das Englische, verdrängte das Latein, und als Schauplatz lösten die Straßen und der Markt die Kirche und den heiligen Ort vor der Kirche ab, wenn auch an manchen Orten sich die Aufführungen innerhalb des Gotteshauses bis zum Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts erhielten. Der Einfluß der Geistlichen verringerte sich. Mit vereinzelten Ausnahmen sind sie im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert nur noch als Verfasser und Regisseure tätig, während die Schauspieler von den Laien, besonders von den Zünften gestellt werden. Die Einführung des Fronleichnamstages (1264 bezw. 1311) tat viel zur Hebung der Spiele. Die günstige Lage des Festes im

Hochsommer förderte die Ansammlung vieler Menschen, und bald entwickelten sich die Vorstellungen zu einem wichtigen Bestandteil der feierlichen Prozession. Aufgeführt wurden im Anschluß an das Weihnachts- und das Ostermysterium der ganze Inhalt der Bibel, dazu noch einzelne mit ihr innig verbundene Legenden, wie die des Holzes von Christi Kreuz. Die Spiele bestanden aus mehreren, den verschiedenen Gilden zugewiesenen Unterabteilungen, deren Zahl sich in einzelnen Orten bis zu sechsunddreißig steigerte, und sie nahmen stellenweise drei volle Tage in Anspruch. Bei so langer Dauer konnten die Aufführungen natürlich nicht innerhalb der die Stadt durchziehenden Prozession stattfinden, sondern sie lösten sich von dieser ab und wurden auf einen besonderen Schauplatz verlegt.

Verhältnismäßig früh drängte sich trotz der frommen Grundidee durch die Derbheit der Ausführung ein kräftiger Realismus ein, der für die Zukunft von größter Bedeutung wurde. Errichtete z. B. die Zunft der Zimmerleute das Kreuz Christi, so geschah es mit der Wahrheitstreue von berufsmäßigen Handwerkern und allen fachmännischen Einzelheiten. Weltliche Elemente konnten nicht vermieden werden. Da den Verfassern alle historischen Kenntnisse abgingen, so legten sie der biblischen Handlung die Sitten und Gebräuche ihrer Zeit zugrunde. Wollten sie den Haushalt des heiligen Joseph schildern, so nahmen sie sich den eines englischen Handwerkers zum Vorbild. Stellten sie den Besuch Marias bei Elisabeth dar, so fanden sie nur die Tatsache als solche in der Bibel; die Einzelheiten mußten sie sich nach der eigenen Phantasie ausmalen, und aus dem Gespräch der beiden Frauen wurde eine Unterhaltung zweier ehrsamer Londoner Gevatterinnen. Das Vorbild der büßenden Magdalena, solange sie in sündiger Lust lebt, suchte man bei einer der vielen Buhlerinnen, und es konnte nicht fehlen, daß der Verfasser durch breite Ausmalung des Lasters sein Publikum für die weniger interessante Bekehrung und Reue zu entschädigen suchte. Mischung des Heiligen und des Alltäglichen bildet das Charakteristische dieser dramatischen Versuche: hier lag

der Keim sowohl zur Tragödie als Komödie. Mit der Zeit entwickelt sich Herodes zu einem fürchterlichen Tyrannen, Kaiphas zu einem falschen Bischof, Kain zu einem groben Bauernknecht, Noah zu einem braven Spießbürger, der die größte Mühe hat, die scharfen Nägel und die böse Zunge seiner störrischen Frau zu bändigen. Der ursprünglich lehrhafte Zweck verschwindet hinter dem der Unterhaltung, die besonders bei der Gestaltung der Nebenpersonen, der Hirten und Diener, zu ihrem Rechte kommt. Hier bricht ein derber Humor durch, der zur Einfügung selbständiger komischer Szenen in die heilige Handlung führt.

Als eine Reaktion gegen die zunehmende Verweltlichung der alten Spiele stellt sich wohl im vierzehnten Jahrhundert die Neuerung der „Moralitäten“ dar. Die Erbauung und Belehrung sollte wieder eindringlicher gemacht werden, und zu diesem Zweck wurden den biblischen Gestalten allegorische Figuren, die Wahrheit und die Gerechtigkeit, das Laster und der Tod, zur Seite gestellt. Das Mittelalter gefiel sich in Allegorien. In dem französischen „Roman der Rose“, der bis auf Dantes „Göttliche Komödie“ vielleicht die bedeutendste, auf jeden Fall die universalste Dichtung des Mittelalters blieb, wird der Liebende von den Personifikationen der Schönheit, des Freimutes, der Eifersucht, der Kühnheit, der Lüge, der Heuchelei und des Stolzes beschützt oder bekämpft, bis er endlich die ersehnte, natürlich auch symbolische Rose erreicht. Die Dichtung will belehren. Aber es gelingt den mittelalterlichen Poeten nicht, die Belehrung ungezwungen aus dem einzelnen Fall herauswachsen zu lassen; sie geben sie in dürren Allegorien. Die Tendenz wird auf die dramatischen Spiele übertragen. Das Menschengeschlecht selbst tritt unter eigenem Namen oder unter einer durchsichtigen Maske wie „Jedermann“ auf und wird von den allegorischen Figuren der Laster und Tugenden mit wechselndem Erfolg umworben, bis durch das Eingreifen göttlicher Wesen, der Gnade, der Barmherzigkeit oder des personifizierten Abendmahles, der Sieg des besseren Teiles gewonnen wird. Das Spiel „von der Welt und dem Kinde“ bietet ein anschauliches, zugleich auch ein einfaches Bild einer Moralität.

Das menschliche Leben von der Wiege bis zur Bahre rollt sich darin ab. Das Kind tritt nackt und arm in das Dasein ein und fleht die Welt, einen prächtigen reichen König, um Nahrung und Unterhalt an. Seine Bitte wird gewährt, und nun erfreut es sich an kindlichen Spielen, bis es das Jünglingsalter erreicht und neue Gaben von der Welt heischt und erlangt. Die „Torheit" ist dabei sein Führer. Sie leitet das Kind durch alle Altersstufen hindurch und bestimmt es bei seinen jedesmaligen Forderungen an die Welt, bis sie bei dem zum Greise gewordenen die Führerschaft an das „Gewissen" und die „Beständigkeit" abgeben muß, die nun das Kind unter dem neuen Namen der „Reue" auf den rechten Weg des Seelenheiles lenken.

In dem Kampf zwischen gut und böse liegt die Grundidee der Moralitäten, die bestimmend auf die Entwickelung des Dramas einwirkt.

Die Art der Dichtung erscheint fast wie ein Rückschritt im Vergleich zu den Mirakelspielen; die verschwommenen Allegorien muten ärmlich an gegen die oft schon individuell ausgeführten Gestalten der älteren Kunst. Doch nur scheinbar. Zunächst war der Stoff der Moralitäten nicht von vornherein gegeben, sondern zwang die Dichter zu eigener Erfindung. Sodann führte aber die dramatische Form mit Notwendigkeit zu einer Beseelung der symbolischen Gestalten. Sie wurden von Menschen dargestellt und erhielten von ihnen ein individuelles Gepräge. Die Tugend wird zu einer edeln Frau, die Üppigkeit zu einer lockeren Dirne, die Welt, wie wir gesehen, zu einem großen König, der Stolz zu einem prahlenden Ritter. Die Heuchelei trägt in der „Beichte der sieben Todsünden" die Tracht eines Farmers, die Einfachheit erscheint im Gewand eines ehrlichen Müllers, vor allem aber werden der Teufel und seine Diener nach der humoristischen Seite ausgestaltet. Der Höllenfürst verwandelt sich trotz seines greulichen Aussehens und des Schwefels, der bei seinem Erscheinen verbrannt wird, in einen feigen Tyrannen, und das Laster wird zum Spaßmacher, zum Urvater von Shakespeares lustigen Narren und Clowns. Schon frühzeitig

erhielt er die Abzeichen seiner Würde, den langen bunten Rock, das hölzerne Schwert, vielleicht auch einen komischen Kopfschmuck. Er sorgte für das Vergnügen in den nicht immer interessanten lehrhaften Werken, füllte, wenn er im Stück selbst nichts zu tun hatte, die Pausen mit komischen Ansprachen und Liedern aus und tanzte am Schlusse wohl einen Jig, der sich allgemeiner Beliebtheit erfreute.

In der Technik dagegen weisen die Moralitäten keinen Fortschritt auf. Im Gegenteil, die Handlung verflüchtigt sich und zerfällt in einzelne Gruppen. Wie in den Mysterien sind die Szenen nicht oder nur ungeschickt verknüpft, und die Art zu charakterisieren ist rein episch. Eine einheitliche Handlung wird fast nie erreicht; häufig ist nicht einmal eine einheitliche Idee vorhanden, die das Ganze zusammenhält. Das Spiel von der „Welt und dem Kind" macht in dieser Beziehung eine rühmliche Ausnahme. Aber auch hier werden die Sünden des Kindes nur erzählt. Darin liegt die Schwäche dieser Moralität, die sonst im Gegensatz zu den meisten andern den Vorzug besitzt, in klarer Erkenntnis des Zweckes auf ihr Ziel hinzusteuern.

Aus den geistlichen Aufführungen lösten sich im vierzehnten Jahrhundert unter der Einwirkung von volkstümlichen Belustigungen „Zwischenspiele" ab, die nicht von Laien, sondern von gewerbsmäßigen Spielern oder Gauklern dargestellt wurden. Besonders bei Hof, jedoch auch überall, wo eine festliche Gelegenheit eine größere Menge zusammenführte, erfreuten sie sich starker Beliebtheit. Selbstverständlich fällt bei ihnen der lehrhafte Zweck fort, und damit entfallen auch die allegorischen Figuren, die der Denkweise des ausgehenden Mittelalters nicht mehr entsprachen. Der Hanswurst dagegen, der in den Moralitäten stets eine Nebenperson blieb, findet hier ein weites Feld für seinen Witz. Er ist ja in erster Linie berufen, die Lachlust zu erregen, und darauf kommt es in diesen „Interludes" an. Ursprünglich gingen sie über drollige Vorträge und Zwiegespräche nicht hinaus, und erst als unter Heinrich VIII. ein wirklicher Dichter, John Heywood, sich ihrer annahm, erwuchsen sie zu derben Schwänken, in denen sich das Leben der Zeit, mitunter in

scharf satirischer Beleuchtung abspielt. Die Handlung blieb freilich die schwächste Seite der ausgelassenen Possen; dagegen leisten sie in witziger Pointierung des Dialoges und in der Zeichnung komischer, selbstbeobachteter Gestalten nicht Unerhebliches. Auf jeden Fall bilden sie einen großen Fortschritt auf dem Weg zu einem wirklichen Lustspiel. Auf die Moralitäten üben sie eine Rückwirkung aus durch den gesunden Realismus, den sie in die Kunst einführen. Neben die allegorischen traten wirkliche Gestalten, die aus der Geschichte oder der Gegenwart gegriffen sind, und als mit dem Beginn der Reformation die populären Moralitäten nicht mehr zur Ausbreitung, sondern zur Bekämpfung der katholischen Lehre dienten, nahmen die realen Figuren den breiteren Raum ein, während die Allegorien ihnen untergeordnet wurden und zu Gehilfen des Spieles herabsanken. In „König Johann“ von Bischof Bayle stehen der Monarch, Papst Innozenz und Kardinal Pandulpho neben „Wahrheit“, „Heuchelei“ und „Aufsässigkeit“. Die „angemaßte Gewalt“ ist halb eine wirkliche Person, der Bischof von Rom halb noch allegorische Gestalt. Andere, wie „Heuchelei“ und „Geldgier“, werden im Laufe des Stückes vom Papst in reale Menschen verwandelt: ein Vorgang, der die Veränderung, die sich auf dramatischem Gebiete vollzog, klar zur Anschauung bringt. Der gleiche Fortschritt macht sich in der Handlung bemerkbar. Auch sie wird lebenskräftiger und dient nicht mehr zur Darlegung abstrakter Lehren, sondern zur patriotischen Beleuchtung des Konfliktes zwischen England und Rom. In Prestons „König Kambyses“ endlich, etwa dem letzten dieser alten Stücke (um 1560), überwiegen die historischen Gestalten schon der Zahl nach erheblich; die allegorischen dienen im ganzen nur dem Zweck, psychologische Motivierungen, denen der Dichter noch nicht gewachsen ist, durch wundertätiges Eingreifen zu ersetzen. Der Titelheld verliebt sich nicht, sondern wird von Amor verwundet. Bei allem bleiben diese Werke noch weit von einem wirklichen Drama entfernt. Es fehlt ihnen jede innere Einheit; nicht einmal die der Person, wie es dem Titel nach scheinen möchte, ist gewahrt. Die Handlung besteht in einer Anhäufung zusammen-

hangloser Vorgänge teils ernster, teils komischer Natur, die wahllos, ohne sich gegenseitig zu bedingen, nebeneinander stehen.

Bis dahin hatte sich das englische Drama beinahe unberührt von fremden Einflüssen entwickelt. Die Dichter, die mit der antiken und ausländischen Literatur vertraut waren, wie Chaucer oder ein Jahrhundert später Wyatt und Surrey, dünkten sich viel zu vornehm, um zu dieser gemeinen Volkskunst hinabzusteigen. Erst im sechzehnten Jahrhundert, als einerseits die Spiele immer größere Beliebtheit gewannen, andererseits klassische Kenntnisse sich stark verbreiteten, machte sich fremde Einwirkung in bedeutenderem Maße geltend, durch die Komödien des Plautus und die Dramen Senecas.

Die Werke des spätrömischen Tragikers waren in der Hauptsache schon 1560 übersetzt und erschienen 1581 in einer Gesamtausgabe. Ein Verhältnis zu ihnen war leicht zu finden. Die stoische Weltanschauung Senecas weist viele Berührungspunkte mit dem Christentum auf; seine stark reflektierenden Menschen besitzen schon eine Art Gewissen, wovon sich bei den Griechen, denen eine moralische Scheidung zwischen gut und böse fremd ist, keine Spur findet. Seneca imponierte durch den klaren Bau seiner Stücke, die schwungvolle Rhetorik, den Reichtum an Sentenzen und die philosophische Durchbildung. Die blutigen Greuel, die in seinen Dramen sich häufen, kamen dem Geschmack der Zeit sehr entgegen. Die Humanisten aller Länder verehrten seine nicht für die Aufführung bestimmten deklamatorischen Schuldramen auf das höchste, und der einflußreichste Kunstkritiker der Renaissance, der Italiener Scaliger, stellt den Verfasser an Eleganz über Euripides, an Erhabenheit jedem Hellenen gleich. Wir schätzen ihn heute ziemlich niedrig ein. Immerhin konnte das englische Drama auf der tiefen Stufe, auf der es damals stand, viel von Seneca lernen, vor allen Dingen die scharfe Scheidung zwischen Tragödie und Komödie, die Teilung in Akte, die eine klarere Disposition des Stoffes und größere Einheit der Handlung nach sich zog, ferner eine erhabenere, leidenschaftlichere Diktion und eine reifere Kunst der Charakteristik. Weibliche Wesen traten in den älteren Stücken fast nur als Allegorien auf. Auch Seneca ist kein

Frauenkenner: doch besitzen die Megären, für die er eine Vorliebe hegt, ein gewisses Maß innerer Wahrheit und lockten zur Nachahmung; ebenso seine Geistererscheinungen, von denen er und seine englischen Nachbeter sich eine besonders grauliche Wirkung versprachen, wie Shakespeare sie später in „Hamlet“ und „Macbeth“ erreicht hat. Neben Seneca machte sich ein Einfluß der Italiener bemerkbar. Nicht nur durch die Theorie, die man jenseits der Alpen an der Hand der Aristotelischen Poetik ausgebildet hatte, sondern besonders durch praktische Vorbilder. Italienische Schauspieler spielten nachweisbar 1572 in London, vermutlich war das aber nicht ihr erstes Auftreten. Ihr Repertoire umfaßte die gesamte dramatische Literatur von der improvisierten Posse bis zum stolzen Jambendrama. Bei der Bewunderung, mit der die Engländer zu italienischer Kunst und Kultur aufblickten, ist es begreiflich, daß sie ihrem Vorbild nachtrachteten, und nicht nur die Dichter der gelehrten Richtung, sondern in bescheidenerem Maße auch die der Volksbühne.

Der Ehrgeiz der englischen Dichter war es nun, gleich den Italienern Tragödien im Stile Senecas zu schreiben, bluttriefend, deklamatorisch, ohne Handlung auf der Szene, mit einem Chor und unter Beobachtung der drei Einheiten. Doch nur wo sie ein gleichgesinntes, klassisch gebildetes Publikum vorfanden wie am Hofe, an den Universitäten und in den Juristenfakultäten durften sie sich dieser Neigung völlig hingeben. Hier konnten die nach klassischen Mustern gezimmerten lateinischen Schuldramen, wie der seines Stoffes wegen interessante „Cäsar Interfectus“ oder „Ricardus Tertius“, auf Beifall rechnen, ebenso die handlungsarme „Kleopatra“ Samuel Daniels oder Kyds „Cornelia“, eine Übersetzung aus dem Französischen des Klassizisten Garnier.

Doch wo die Autoren mit der Masse zu rechnen hatten, erging es ihnen wie Lope de Vega mit seinen Spaniern, von denen er erklärt, ihr heißes Blut beruhige sich nicht, wenn man ihnen nicht innerhalb zweier Stunden die Begebenheiten von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht vorführe. Auch die englischen Dramatiker mußten Konzessionen an den nationalen Geschmack machen, der eine

möglichst bewegte Handlung den schönsten Betrachtungen und Monologen vorzog. In „Gorboduc“ von Sackville und Norton, dem typischen Stück jener Übergangsepoche, sind zwar die Vorgänge hinter die Szene verlegt, aber sie werden von ihren Anfängen an, nicht nur in einer knappen Katastrophe, dargestellt, und auch die Bedürfnisse der Schaulust kommen, allerdings auf einem Umweg, zu ihrem Rechte. Vor Beginn eines jeden Aktes wird dessen Inhalt in einer Pantomime vorgeführt, wie es in „Hamlet“ in dem eingeflochtenen Gonzaga-Schauspiel geschieht. Das Publikum, das offenbar bei den schönen Deklamationen nicht aufmerkte, mußte auf diese Weise mit dem Fortschritt der Handlung bekannt gemacht werden.

Der Mann, der endlich die richtige Mittellinie zwischen der klassischen und volkstümlichen Neigung fand, der mit größerem Recht als Marlowe der Vater der englischen Tragödie genannt werden darf, ist Thomas Kyd. Er war 1558 in London geboren und verbrachte sein ganzes, zeitweilig sehr trauriges Leben in der Hauptstadt. Außer der genannten „Cornelia“ ist uns nur ein Drama überkommen, das mit Sicherheit seiner Feder entstammt, die „Spanische Tragödie“, die um 1587 erschien. Schon die Wahl des Stoffes ist glücklich und beweist den scharfen Blick des geborenen Dramatikers für das Spannende und Bühnenwirksame. Es ist eine Rachetragödie. Ein Vater wird berufen, den Tod seines Sohnes zu rächen, den ein übermächtiger Gegner heimlich ermordet hat. In der Ausführung erscheint vieles verfehlt. Einzelne Stellen sind von unfreiwilliger Komik und wurden später gründlich verspottet; die Charaktere wirken häufig hölzern und steif; und wo ein Ausbruch wirklichen Gefühles erwartet wird, gibt der Dichter oft nur moralische Gemeinplätze. Aber trotzdem liegt ein gewaltiger Fortschritt vor. Die Handlung ist einheitlich, strebt kräftig vorwärts und erreicht ihren Zweck. Der Verfasser emanzipiert sich von Seneca. Die Vorgänge spielen sich auf der Bühne ab, ja es geschieht fast zu viel. Die Tragödie strotzt von den schauerlichsten Bluttaten. Andererseits schließt sich Kyd wieder an das klassische

Muster an und übernimmt von ihm die Geistererscheinung des Getöteten und den Chor, der als „Rache“ auftritt. Die Gespräche beider umrahmen das ganze Stück wie die einzelnen Akte; auch sie sind voll von kräftigem Leben, keine moralischen Deklamationen. Treffend ist der Rachedurst des Toten und seine triumphierende Genugtuung über die Hekatombe, die ihm geschlachtet wird, geschildert. Er verkörpert als Chor keinen idealen Zuschauer, aber einen Zuschauer, wie er zu Shakespeares Zeiten im Theater saß, einen Zuschauer, dem überhaupt nicht genug auf der Bühne geschehen konnte: gespannt in Erwartung, bei jedem Morde aufjubelnd, und hochbefriedigt, wenn der Bösewicht endlich von einem recht fürchterlichen Strafgericht ereilt wurde. Komische Szenen wagt der Dichter noch nicht einzuschalten, aber ganz fehlt der Humor nicht, und so ist auch hier wenigstens im Prinzip die nationale Richtung gewahrt.

Es ist Kyds Verdienst, daß er den gesunden Sinn des Volkes zuerst verstand und zur Grundlage der Tragödie machte. Seine Schöpfung, das Rachestück mit dem demokratischen Zug, daß ein Untergebener sich gegen die Schandtat eines höher Stehenden aufbäumt, war berufen, eine große Rolle in der englischen Kunst zu spielen, bis es in Shakespeares „Hamlet“ seine höchste Vollendung erreichte. Gerade diesem Drama seines großen Nachfolgers hat Kyd direkt und indirekt vorgearbeitet. Sogar die Sage selbst hat er schon behandelt. Der „Ur-Hamlet“, der leider verloren gegangen ist, stammt von ihm. Aus einigen Bemerkungen anderer Schriftsteller können wir uns eine annähernde Vorstellung des Werkes machen. Es war der „Spanischen Tragödie“ im Stoffe sehr ähnlich. Wie dort ein Vater zur Rache für seinen gemordeten Sohn berufen wird, so hier ein Sohn für seinen gemeuchelten Vater. Wiederum zeigt Kyd seinen bühnensicheren Instinkt in der Wahl des Themas, wenn er sich auch bei der Ausführung von klassizistischen Prinzipien bestimmen ließ. Dadurch kam es, daß sein „Hamlet“ beinahe spurlos vorüberging, während die „Spanische Tragödie“ einen unerhörten Erfolg davontrug. Mit klarem Blick

hat der Verfasser in ihr die Bedürfnisse seiner Zeit erkannt und befriedigt. Mochte eine reifere Kunst über das jammervolle Gewimmer seiner Helden spötteln, Kyds Verdienste sind unleugbar. Er brachte die erste wirkliche Tragödie auf die englische Bühne und er führte auch das Versmaß ein, ohne das die dramatische Kunst nicht lebensfähig war, den Blankvers, den ungereimten fünffüßigen Jambus. Der Dichter hat ihn nicht erfunden, auch nicht als allererster verwendet, aber doch durch sein Vorbild zu dauernder Anerkennung gebracht. Bis auf Shakespeare bleibt die „Spanische Tragödie" nicht nur das populärste, sondern theatralisch auch das packendste und dramatisch durchschlagendste Werk, das von den unmittelbaren Nachfolgern in Einzelheiten wohl übertroffen, in der Gesamtwirkung aber niemals erreicht wird.

Viel von den Verdiensten Kyds pflegt man Christoph Marlowe zuzuschreiben, dessen persönliche Selbstüberschätzung für seine Beurteilung bei Mit- und Nachwelt maßgebend geblieben ist. Zweifellos erstand in ihm ein großer Dichter und ein hochstrebender Geist, der mit edlem Eifer die Ideen Macchiavellis aufnahm und sich selbst gern zu einem dichtenden Übermenschen, einem Cesare Borgia im Reich der Poesie erheben möchte, aber gerade die dramatischen Fähigkeiten sind ihm versagt. Es ist ihm heiliger Ernst um die Kunst, er strebt einem hohen Ideal nach und im Prolog seines Erstlingswerks führt er sich mit den stolzen Worten ein:

> Vom possenhaften Spaß gereimten Witzs,
> von Schwänken, die der Narr auf Lager hält,
> geht unser Pfad zum stolzen Zelt des Kriegs.

Aber ihm fehlt die erste Vorbedingung des dramatischen Dichters, die Wandlungsfähigkeit der Seele. Marlowe gibt nur sich und immer nur sich selbst, ob er nun den Namen des blutdürstigen Eroberers Tamerlan, des hochfahrenden Doktors Faust oder des Juden von Malta annimmt. Seine Stücke bekommen dadurch einen lyrisch-deklamatorischen Anstrich: die Handlung hat nur den Zweck, dem Autor Gelegenheit zu blendenden rhetorischen Aussprachen zu gewähren. Er erreicht durch das Vordrängen seiner

Person eine starke Konzentrierung der Tragödien um eine Hauptfigur und eine schwungvolle, subjektiv leidenschaftliche Diktion, aber den Zweck der Handlung verfehlt er regelmäßig. Wenn seine Gestalten im ersten Akt sich ausgesprochen haben, dann sind sie eigentlich fertig und könnten den trotzigen, lyrisch bewegten Abschied von der Welt nehmen, der dem fünften Akt vorbehalten bleibt. Ein Beispiel dafür bieten die beiden Teile des „Tamburlaine“, in denen das Wüten des historischen Mongolenkhans Timur Lenk geschildert wird. Durch zehn Akte hindurch folgt Krieg auf Krieg, Morden auf Morden, wobei der Held natürlich immer siegreich bleibt, und so könnte es noch durch zehn Akte gehen, wenn Tamerlan nicht plötzlich sterben müßte. Sein Tod ist ebenso unvermittelt wie sein bisheriges Wüten, aber diese Häufung von grauenvollen Bluttaten und Schlachten, dies Gemetzel ohne jede innere Steigerung bildet ja auch nur den Rahmen für die Deklamation des Verfassers. An sich sind die Vorgänge zwecklos. Genau so verläuft sein „Faust“. Der Held fordert zwar nicht von dem Himmel die schönsten Sterne und von der Erde jede höchste Lust, wie der Goethes, er ist schon zufrieden, wenn ihm der Teufel alle irdische Macht verleiht. Doch als er sie erlangt hat, verzettelt er sie — und das ist zugleich das Schicksal des Stückes — in zwecklosen Albernheiten. Bei einem Gastmahl höhnt er unsichtbar den Papst, trägt ihm die Schüsseln vor der Nase weg und krönt sein Werk, indem er ihm eine Ohrfeige versetzt. Außerdem betrügt dieser himmelstürmende Faust einen Pferdehändler und zaubert einem Edelmann Hörner auf die Stirn. Erst im letzten Akt, in der Katastrophe, wo der Dichter wieder das Wort für sich nimmt, erhebt sich Faust noch einmal zu tragischer Größe. Im „Juden von Malta“ macht Marlowe den Versuch, aus sich herauszugehen. Die Nebenpersonen finden hier gegen seine frühere Gewohnheit eine gewisse Berücksichtigung, aber es bleibt bei den Anläufen, und bald ist Marlowe in der Gestalt des mörderischen Juden wieder allein auf der Bühne. Daß außer der überwiegenden Zentralfigur des Helden, der sich um jeden Preis ausleben will, die übrigen

Gestalten nur schwach charakterisiert sind, ist die notwendige Folge dieser Einseitigkeit. Dagegen behandelt Marlowe die Sprache meisterhaft. Oft verfällt er zwar in Bombast und überflüssiges Pathos, dennoch bietet dieser „gewaltige Vers“ den einzig möglichen Ausdruck für die Gewaltsamkeit seiner Kunst, und die blendende Diktion, die starken Bilder und mächtigen Metaphern täuschen häufig über die Zwecklosigkeit der Geschehnisse hinweg. Das letzte Werk Marlowes, „Eduard II.“, erhebt sich hoch über alles, was der Dichter vorher geschaffen hat. Die Handlung ist zwar auch hier dürftig und leidet an Wiederholungen und zwecklosen Einzelheiten, aber sie strebt, wenn auch auf Umwegen, einem klar erkannten Ziele zu. Und mehr als das. Der pathetische Stil verliert seine Einförmigkeit und die Charaktere werden vielseitiger, besonders die Gestalt des schwankenden Königs zeichnet sich als eine nicht unbeträchtliche Leistung aus. Der Fortschritt entspringt dem Einflusse Shakespeares. Unter seiner Führung hätte Marlowe noch Großes vollbringen können, und es bleibt zu bedauern, daß er schon 1592, erst dreißigjährig, der Kunst durch einen gewaltsamen Tod entrissen wurde.

Obgleich die beiden Dichter George Peele und Robert Greene den Jahren nach älter als Marlowe sind, so stehen sie doch ganz unter seinem übermächtigen Einfluß, soweit wenigstens, als ihre Werke sich in das Dramatisch-Heroische versteigen. Sie versuchen, mit ihm zu wetteifern, doch ihr dichterisches Pathos und die Kraft ihres weicheren Talentes reichen dazu nicht aus. Der Nachahmung merkt man die Überanstrengung an, sie läuft auf große Worte hinaus und bleibt ohne Marlowes Seele eine Schale ohne Kern. In einfacheren Dichtungen, wo sie sich von fremdem Einfluß frei halten, zeigen beide sich von vorteilhafterer Seite. Peele findet in der Dramatisierung von „David und Bathseba“, der bekannten Liebesgeschichte des Alten Testamentes, an der Hand der heiligen Schrift einen tiefen, innigen, gemütvollen Ausdruck, und noch reizvoller entfaltet sich Greenes Talent, wenn er sich Marlowe entziehen kann. Er verfügt über eine hübsche lyrische Sprache, Innigkeit und Zartheit der Empfindung, die sich gern an die Stimmung des Volksliedes

und der alten Balladen anlehnen. Seine Ritter und Könige sind steif und gefühlsarm, seine volkstümlich-humoristischen Figuren dagegen frisch und lebendig; das Großartige liegt ihm nicht. In seinem „George-a-Greene", dem wackeren Flurschützen von Wakefield, entwirft der Dichter ein allerliebstes patriotisches Bild kernigen englischen Bauerntumes. Mit frischem Humor schildert er, wie die Landleute ihren König, der von seinem Adel in der Not verlassen wird, mit derber Faust heraushauen. Ein gesunder demokratischer Zug geht durch das Volksstück, ein kräftiger Stolz auf den Bauernstand, der besonders den Flurschützen selber beseelt und ihn den vom König zur Belohnung seiner Tapferkeit angebotenen Ritterschlag abweisen läßt.

Marlowe schloß gemäß der klassizistischen Theorie die Komik schlechtweg aus. Die spaßhaften Szenen im „Faust" sind erst später für eine Aufführung von fremder Hand hineingearbeitet worden, da das Publikum auf den Clown nicht verzichten wollte, und dieser, wie es in der „Pilgerfahrt zum Parnaß", einem Studentenulk jener Tage, heißt, „in jedes Stück wohl oder übel mit Gewalt hineingebracht wurde". Peele und Greene besitzen Humor, und diese Eigenschaft veranlaßt sie, von der Ansicht ihres größeren Zeitgenossen abzuweichen. Sie verbinden das Komische und Tragische, allerdings in rein äußerlicher Weise, so daß sie beides nebeneinander stellen, ohne eine innere Verschmelzung zu erreichen. Ihnen gegenüber war Marlowe im Recht, wenn er solche komischen Intermezzi als Störung des Tragischen betrachtete und lieber ganz verwarf.

Was dem vorshakespearischen Drama vor allen Dingen fehlt, ist die organische Einheit. Kyd besitzt sie noch am ersten, Marlowe ersetzt sie durch eine alles umfassende Zentralfigur, Peele und Greene sind von dieser Errungenschaft wieder weit entfernt. Ihre Stücke lösen sich in schlecht oder gar nicht zusammengeschweißte Szenen auf, die willkürlich durcheinander geworfen werden. Von dem Wesen des Dramas, von der Idee des Tragischen, die bei Kyd und Marlowe aufdämmert, besitzen beide keine Ahnung. Peele z. B.

findet, nachdem er die Geschichte von David und Bathseba behandelt hat, in seiner Quelle noch etwas Material und fügt schnell noch einen Akt hinzu, der mit der Handlung natürlich nichts zu tun hat. Oder sein Stück dünkt ihm zu traurig: er hält es für seine Pflicht, dem Zuschauer etwas Vergnügen zu bereiten, und streut unbekümmert einige scherzhafte Szenen ein. Sodann fehlt diesen Vorläufern jedes Verständnis für einen angemessenen Ausdruck. Während bei Marlowe selbst Alltägliches in dem Tone des höchsten Bombastes vorgetragen wird, begehen andere Autoren den entgegengesetzten Mißgriff und erzählen die ernstesten Dinge im Ton grotesker Komik. Wie schlimm es in dieser Beziehung stand, ersehen wir daraus, daß zu einer Zeit, als Shakespeares Meisterwerke schon vorlagen, Heywood in einer ernsten Tragödie das an der keuschen Lucrezia begangene Verbrechen in einem Bänkelsängerlied mit wechselnden Stimmen berichten konnte, dessen erste Verse folgendermaßen lauten:

Valerius: Packte er Lucrezia bei der Zeh' an?
Horatius: Zeh' an?
Valerius: Ja, Mann.
Clown: Ha ha ha ha, Mann.
Horatius: Tat er ihr ein weitres Weh an?
Clown: Weh an?
Valerius: Ja, Mann.
Clown: Ha ha ha ha ha, Mann, Trallallala, trallallala!

Wahrlich, Shakespeare hatte eine große Arbeit zu verrichten, ehe die Kunst und das Volk für seine Werke reif wurden.

Wie die drei Dichter Marlowe, Peele und Greene in der Literaturgeschichte beisammenstehen, so gehören sie auch im Leben zueinander. Sie führten einen wilden, zügellosen Wandel, Peele und Greene haben sich, wie es scheint, sogar im Umgang mit Gaunern und Betrügern zu gemeinen und verbrecherischen Handlungen hinreißen lassen. Alle drei starben jung zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Lebensjahr, im tiefsten Elend. Und doch nicht zu früh. Ihre Aufgabe war erfüllt, der Weg für den Größeren geebnet.

Noch einen Dichter müssen wir erwähnen, dessen Komödien zu Shakespeares Lustspielen hinüberleiten, zu „Verlorener Liebesmüh“

und dem „Sommernachtstraum“, wie Marlowes Tragödien zu „Titus Andronicus“, „Heinrich VI.“ und „Richard III.“. Es ist John Lily. Der Entwickelungsgang der englischen Komödie im sechzehnten Jahrhundert zeichnet sich nicht so klar ab wie der des ernsten Schauspieles. Teils liegt es daran, daß der klassische Einfluß von Plautus und Terenz sich schon frühzeitig in äußerlich kaum wahrnehmbarer Weise geltend machte, teils daß er nicht allein, sondern in Verbindung mit der italienischen Renaissancekomödie auftrat. Schon gegen 1560 übersetzte der Dichter Gascoigne die „Suppositi“ (Untergeschobenen) des Ariost und brachte die ausgelassene Verwechselungskomödie, die für Shakespeares „Bezähmte Widerspenstige“ von Bedeutung ist, in der Juristenschule von Gray's Inn zur Aufführung. Aber wichtiger als der Einfluß der geschriebenen Komödie der Italiener ist der der improvisierten, der Commedia dell'arte. Und gerade er ist um so schwieriger zu erweisen, als von diesen Stücken nur das Szenarium niedergeschrieben wurde, der Dialog der Erfindung dem Schauspieler überlassen blieb. Das erste englische Lustspiel „Ralph Royster Doyster“ entstand um 1550. Der Held stellt sich als eine Nachahmung des antiken Renommiersoldaten, des Miles gloriosus, aber in geschickter Weise anglisiert, dar. Das Stück ist angefüllt von seinen Prahlereien, die auf die Probe gestellt in elende Feigheit auslaufen, so daß der große Kriegsmann am Schlusse von der schlagfertigen Dame Constance und ihren Mägden mit Besen und Stöcken, ähnlich wie im Eunuchus des Terenz, in die Flucht getrieben wird. Noch derber und in seinem Inhalt den mittelalterlichen französischen Farcen nahe stehend ist „Mutter Gurtons Nadel“. Die geschickt angelegte Verwickelung dreht sich um eine verlorene Nähnadel, die die ganze Familie nebst der dazu gehörigen Nachbarin revolutioniert, bis sie sich in dem Hosenboden eines Hausknechts findet, dessen unteres Kleidungsstück die Titelheldin einer sehr notwendigen Reparatur unterworfen hatte. Der Verfasser dieses fidelen, aber stilistisch schlecht ausgeführten Schwankes, John Still, hat es später bis zum Bischof gebracht. Andere Dichter

besaßen einen höheren Ehrgeiz. Sie verachteten die volkstümliche Derbheit und wollten für die höheren Stände ein feines Lustspiel schreiben. Als Wichtigster unter ihnen ragt John Lily hervor. Er knüpfte an die sogenannten „Masken“ an, die seit Heinrichs VII. Zeiten am Hofe Mode waren und von den vornehmen Herren selber dargestellt wurden. Sie bestanden aus Tänzen in einem fremdländischen Kostüm, bei denen gelegentlich auch Verse gesprochen wurden, die später die Form von Frage und Antwort, von Rede und Gegenrede annahmen. In dieser Art treten in „Verlorener Liebesmüh“ die navarresischen Ritter als Moskowiter auf, um das Herz der französischen Damen zu bestürmen, und in „Heinrich VIII.“ erscheint der König selbst mit seinem Gefolge bei dem Fest des Kardinals Wolsey als Schäfer verkleidet. Zur Maske gesellte sich mitunter eine Antimaske, eine derbhumoristische Karikatur des ersten Teiles. In Jonsons Maske „Die Vereinigung von Tugend und Lust“ treten zunächst zwölf Fürsten auf, denen Pygmäen und gemeine Sterbliche in parodistischer Weise nachfolgen. Ähnlich gestaltet sich das Verhältnis der Rüpel im „Sommernachtstraum“ zu der vornehmen Hofgesellschaft.

Aus diesen Elementen beabsichtigte Lily, unter Anlehnung an klassische Muster, italienische Schäferstücke und, obgleich er sie verachtete, auch an volkstümliche Schwänke, Werke für feingebildete Leute, besonders für den Hof zu verfertigen. Er bemerkte selbst im Prolog zu „Mydas“, einem seiner Lustspiele: „Soldaten verlangen nach Tragödien, ihr Inhalt ist Blut; Hofherren nach Komödien, ihr Inhalt ist Liebe; Landleute nach Schäferspielen, Hirten sind ihre Heiligen.“ Die beiden letzteren Klassen beabsichtigte er zu befriedigen, wobei unter Landleuten nicht etwa wirkliche Bauern, sondern arkadisch verkleidete Hofleute zu verstehen sind. Es ist ihm gelungen. Sowohl seine Stücke als sein Roman „Euphues“, auf den wir später zurückkommen müssen, gewannen zeitweilig eine ungeheure Beliebtheit. Zwar sind die Handlungen in jenen töricht und armselig, die Gestalten unwahr und hölzern, die Gefühle gemacht und verschroben, aber in den Augen seiner Zeitgenossen besitzt Lily einen Vorzug: er beherrscht den Ton

der damaligen Salons. Es wimmelt von Geistreicheleien, Antithesen, Wortspielen und Wortverdrehungen, witzigen Anspielungen auf Zeitereignisse, offenen und versteckten Anzüglichkeiten, Allegorien und höfischen Komplimenten. Gleichviel ob die auftretenden Personen wie in „Endimion“ der klassischen Mythologie oder wie in „Campaspe“ der griechischen Geschichte oder gar der Gegenwart wie in „Mutter Bombie“ angehören: alle verhalten sie sich so, als ob im nächsten Augenblick die Türe aufgehen und die Königin hereinrauschen werde. In „Endimion“ wundert die Göttin Tellus sich selber, daß ein Krieger, der nur Blut und Schrecken verbreiten sollte, sich so fein und zierlich benehmen könne. Dabei besitzt Lily gar keine Fähigkeit, die Gestalten der besseren Gesellschaft, zu der er hinaufschielt, lebensfähig darzustellen; sie wirken mit ihrer gemeinplatzreichen Sprache wie aufgezogene Maschinen. Besser gelingen ihm Figuren aus dem Volk, das er aus eigener Anschauung kennt. In „Mutter Bombie“ greift er geschickt in das bürgerliche Leben hinein, in „Mydas“ zeichnet er zwei Diener, die Vorbilder für Flink und Lanz in den „Beiden Veronesern“ lieferten, und in „Endimion“ treten der Bramarbas Sir Tophas und seine Page Epiton auf, die, von Shakespeares Zauberstab berührt, später zu Don Armado und seinem zwerghaften Begleiter Motte in „Verlorener Liebesmüh“ auswuchsen. In stilistischer Hinsicht kommen dem Verfasser größere Verdienste zu. Wenn er die Sprache auch unglaublich mißhandelte, so wurde sie von ihm doch verbessert und gehoben, der Stil zwar verkünstelt, aber auch gereinigt, und vor allem machte er die Prosa auf der Bühne heimisch, die sich bis dahin nur in einzelnen schüchternen Versuchen hervorgewagt hatte.

Lilys Komödien kranken an demselben Grundfehler wie Marlowes Trauerspiele. Beide Dichter gelangen nicht zu einer dramatisch-lebendigen Auffassung der Handlung, sondern bieten einen episch, dialogisch verteilten Bericht mit einzelnen erweiterten lyrischen Aussprachen oder Monologen. Sonst aber herrscht ein gewaltiger Unterschied zwischen ihnen. Der Tragiker bietet ein Bild aufstrebender, überschäumender Jugendkraft: das leuchtet, flammt, blitzt, zittert,

stürmt vorwärts in atemloser Hast und Leidenschaft. Lily dagegen erweckt einen greisenhaften, abgewelkten Eindruck; man glaubt eine absterbende, nicht eine beginnende Kunst vor sich zu haben. Marlowe blieb, wenn auch mit einer Neigung zu klassischen Tendenzen, doch der nationalen Richtung treu; der Komödienschreiber reißt sich von dieser festen Wurzel seiner Kraft los, um wenigen, den Mode-beherrschern der Zeit, zu gefallen. Er bedeutete eine ernste Gefahr für das werdende Drama, das mit ihm in ein höfisches Fahrwasser einzubiegen drohte. Der gezwungene Heroismus ist bei ihm schon vorhanden, ebenso die stilisierte Sprache. Das gemeine Volk in Masse darf die Bühne nicht mehr beschreiten, und der König ist in seine göttergleiche Stellung eingesetzt, „dessen Leidenschaften und Gedanken an Größe die anderer Menschen so weit überragen wie sein Beruf an Majestät“, und der, wie der Dichter an anderer Stelle sagt, „nur Königinnen lieben kann“. Es ist ein Glück, daß Lily keine größere, schöpferische Kraft besaß, sonst hätte das englische Drama leicht den Weg des französischen gehen können. Seine Kunst blieb das Eigentum weniger. Was wertvoll an ihr war, wurde von Shakespeare verwendet, die große Masse von Schlacke aber ausgestoßen.

2. Das Theater.

Hand in Hand mit der Entwicklung der dramatischen Kunst geht die des Theaters und des Schauspielerstandes. Solange die Mysterien in der Kirche dargestellt wurden, bedurfte es keiner besonderen Zurichtung einer Bühne. Der erhöhte Platz vor dem Altar bot diese von selbst. Als später jedoch die Spiele auf die Straße und den Markt verlegt wurden, mußte eine solche geschaffen werden, damit die Darstellung auch den Entfernteren sichtbar blieb. Zwei Wege waren denkbar: entweder die Aufführung spielte auf der ebenen Erde und die Zuschauer nahmen auf erhöhten Gerüsten Platz oder, umgekehrt, die Bühne wurde höher gelegt und das Publikum stand im Kreise um sie herum. In kleineren Orten, wo die Spiele selten waren, wählte man das letztere Verfahren als

das einfachere: die Wagen der umherziehenden Komödianten wurden durch einige darüber gelegte Bretter zur Szene hergerichtet. In größeren Orten, wo die Aufführungen eine feststehende Einrichtung blieben, kamen schon frühzeitig roh gezimmerte Tribünen auf, die sich in ihrer runden Form an die für die Stier- und Bärenhetzen gebräuchlichen Amphitheater anschlossen. Ihr Besuch war mit einem Eintrittsgeld verbunden. Doch da die Masse des nichtzahlenden Publikums, das zu ebner Erde stand, auch etwas sehen wollte, so konnte man selbst in diesem Fall von einer Erhöhung der Szene nicht absehen. Die Schaugerüste waren, da die auf ihnen spielenden Vorgänge von allen Seiten sichtbar sein mußten, ohne Vorhang und ohne Seiten- und Hinterwände. Von den alten, im Land herumlungernden Schauspielern dürfen wir annehmen, daß sie überall zu spielen bereit waren, wo eine größere Menschenmenge ihnen eine Einnahme sicherte, an der Landstraße, auf freien Plätzen und mit besonderer Vorliebe in den Innenhöfen der Gastwirtschaften. Diese meist rechteckigen Räume waren in der Regel rings von einer Galerie umzogen und gewährten so die Möglichkeit, die Plätze nach Qualität und Preis abzustufen. An einer der beiden Schmalwände wurde die Bühne errichtet. Die Höfe lieferten teilweise auch das Vorbild der späteren Theater; wenigstens bewahrten einzelne die viereckige Form, während im allgemeinen ein runder, amphitheatralischer Bau die Regel bildete, wie er bei den beliebten Bärengärten üblich war. Mit ihnen stehen die Schauspielhäuser in engster Verwandtschaft. Nicht nur sind sie aus diesen Arenen hervorgegangen, sondern manche Theater, die nicht erfolgreich waren, wurden später auch wieder zu Amphitheatern umgebaut; ja die Gebäude dienten womöglich beiden Zwecken gleichzeitig, wie das von dem praktischen Henslowe 1613 errichtete „Hoffnung-Theater“. An der Stätte, wo heute der „Hamlet“ gespielt wurde, fanden am nächsten Tag Bärenhetzen und Hahnenkämpfe statt.

Das erste feststehende Schauspielhaus war das sogenannte „Theater“. Es wurde 1576 von James Burbage, dem Vater des großen Tragöden, in der Vorstadt Shoreditch errichtet. Der kühne

Mann erkannte mit scharfem Blick für die Bedürfnisse der Zeit die Zukunft der mißachteten Spiele und bot der tragischen Kunst, deren Ausweisung aus dem Bezirke der City bei der puritanischen Anschauung der Gemeindebehörden nur eine Frage der Zeit war, außerhalb der Grenzen der hauptstädtischen Jurisdiktion ein eigenes Heim. Von Haus aus war er Zimmermann und später ein tüchtiger Schauspieler in der Truppe des Grafen Leicester, also in doppelter Beziehung zur Errichtung eines Theaters befähigt, denn mehr als ein dürftiger Bretterbau ist sein Schauspielhaus auf keinen Fall gewesen. Später wurden die Gebäude aus besserem Material aufgeführt. Henslowe verwendete 1592 außer Holz schon „Lehm, Kalk und Ziegelsteine", und ein Besucher Londons spricht 1596 sogar von einer bemerkenswerten Pracht der Theater, besonders des „Schwanen", das damals als das schönste und größte galt. Auf der Skizze des Hauses, die dieser Ausländer seinem Bericht beigab, ist allerdings von der Pracht nichts zu bemerken. Das Lob kommt wohl daher, daß die Theater außerhalb Englands noch dürftiger waren, wenigstens lautet so das Urteil eines britischen Reisenden, der 1614 Frankreich und Italien durchwanderte.

Burbages junges Unternehmen fand eifrige Nachahmung. Schon im Jahr seiner Gründung entstand in derselben Vorstadt ein zweites Musenheim, das von einer früheren Befestigung, die den Platz eingenommen, „die Curtine" benannt wurde. Beide Häuser standen „draußen" in den Feldern von Finsbury, auf denen die Jugend spielte und die Miliz des Landes gedrillt wurde. Die vornehmen Besucher ritten zu den Vorstellungen. Andere Theater, die folgten, wählten sich ebenfalls Stätten an der Peripherie von London, um mit der Kunstfeindschaft der Stadtväter nicht zusammenzustoßen, oder bauten sich auf einer der in der Stadt belegenen „Freiheiten" an, die der Gewalt der City nicht unterstanden. Sehr günstig war die Lage des gleichfalls von Burbage 1596 gegründeten Blackfriarstheaters. Auf dem Fleck eines ehemaligen Klosters errichtet, nach dessen Insassen, den „schwarzen Brüdern", das Haus den Namen führte, genoß es noch die Unabhängigkeit aus älterer Zeit und stand

dabei hart an der Themse, in unmittelbarer Nachbarschaft der Hauptverkehrsadern, in einem von der Aristokratie bevorzugten Viertel. Sowohl durch die Lage als durch eine Kindertruppe, die damals ungemein beliebt war, wurde es bald das von der vornehmen Welt geschätzteste Schauspielhaus. Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts stieg die Zahl der Londoner Theater etwa auf zwölf, deren Namen uns überliefert sind, darunter „der Schwan", „die Rose", „die Hoffnung", das poetisch klingende „Rote Ochse", „die Fortuna", endlich als wichtigstes das „Globustheater", das mit Shakespeares Erfolgen auf das engste verbunden ist. Der Name stammt vermutlich von dem Bilde des die Weltkugel tragenden Herkules, das mit der Inschrift „Totus mundus agit histrionem" über dem Eingang angebracht war. Der Gedanke, daß die ganze Welt nur ein Schauspiel sei, findet sich bei unserem Dichter mehrfach, und so ist wohl anzunehmen, daß auch der Wahlspruch des Theaters mit dem herausfordernden Stolz auf seinen Beruf von ihm herrührt. Erbaut wurde das Haus 1599 von Richard und Cuthbert Burbage, den Söhnen des ersten Schauspielhausgründers, im Verein mit fünf Genossen, darunter auch Shakespeare, und zwar benutzten sie dazu das Altmaterial des ehemaligen „Theaters", dessen Bretter von ihnen abgerissen und über die Themse nach Southwark geschafft wurden. In dieser der Volksbelustigung geweihten Vorstadt, außerhalb des Machtbereiches des moralischen Stadtrates, stand der „Globus" dicht bei dem Amphitheater des Bärengartens, dem er im Äußeren glich. Seine Form war rund, worauf Shakespeare im Eröffnungschor von „Heinrich V." anspielt, in dem er das Theater als das „hölzerne O" bezeichnet. Erst später bei dem Wiederaufbau nach dem Brande von 1613 erhielt es eine achteckige Gestalt, vermutlich hatte sich diese bei beständig wachsender Erfahrung im Theaterbau als zweckmäßiger erwiesen.

Das überlieferte Material reicht leider nicht aus, um uns ein einwandfreies Bild von Shakespeares Theater zu geben. Wir besitzen vier Bilder der alten englischen Bühne, aber zwei davon sind so klein und so roh ausgeführt, daß ihnen wenig zu entnehmen ist,

zumal zweifelhaft bleibt, ob auf ihnen überhaupt die ganze Bühne oder nur ein Ausschnitt dargestellt ist. Die beiden besseren finden sich in den Anmerkungen dieses Bandes, aber die Zeichnung des „Ochsen" (2) stammt aus sehr später Zeit, so daß als wichtigstes nur die Skizze des „Schwanen" von 1596 in Betracht kommt. Auch sie ist in vielen Punkten unklar, immerhin verfolgte der Zeichner mit ihr den Zweck, zu seiner Beschreibung des Theaters ein erklärendes Bild zu liefern, leider nur ein laienhaftes, so daß man mit Fehlern der Perspektive und der Abmessungen rechnen muß. Neben den Skizzen können die alten Baukontrakte und die in den Stücken verstreuten Bühnenanweisungen gute Dienste tun. Aber sie richten sich an ein mit dem Theater vertrautes Publikum. Diese Vertrautheit, die nötige Unterlage zum Verständnis, fehlt dem modernen Leser und er bleibt unbewußt in den Bedingungen der heutigen Szene verfangen, wenn er sich die Ausführung der Anweisungen vorstellt. Er muß so zur Annahme eines komplizierten Apparates kommen, den die alte Volksbühne nicht gekannt hat. Man muß im Auge behalten, daß dieselben Schauspieler auf ihren Reisen dieselben Stücke in Wirtschaftshöfen und Stadthallen spielten, die keinerlei szenische Einrichtungen besaßen; das erlaubt den Rückschluß, daß auch in den festen Häusern die größte Dürftigkeit herrschte. Aber trotz der Dürftigkeit bestand eine große Mannigfaltigkeit im Theaterbau, wie das ja bei Bühnen, die nicht ausschließlich dem Drama dienten, begreiflich ist. Hier kommt es natürlich darauf an, nicht das Trennende, sondern das Gemeinsame der alten Bühnen festzustellen. Wenn man zu ihnen eine moderne Parallele sucht, so kann man sie nur in dem Zirkus und den dort gespielten Pantomimen finden.

Das in runder Form aus Holz erbaute Gebäude umschloß in seinem Innern den Ring, „Hof" oder „Grube" genannt, den billigsten Stehplatz der gefürchteten Gründlinge, und um ihn herum drei amphitheatralisch ansteigende Galerien, die die Logen, die teueren Sitze, enthielten. Die Ränge erfreuten sich zum Schutze gegen den Regen eines Strohdaches, während das Publikum in der Mitte jeder Witterung preisgegeben war; gleichwohl harrte es seine zwei bis drei Stunden im Theater aus. Auf einer Seite waren die

Galerien durch den Einbau des Bühnenhauses unterbrochen, in dem die Schauspieler ihre Garderobe und Requisiten unterbrachten und sich selbst für die Vorstellung ankleideten. Doch um den Platz gut auszunützen, waren über diesem Raum noch ein paar Logen angelegt, in denen wir auf beiden Bildern deutlich die Zuschauer sitzen sehen. Über ihnen erhob sich zur Krönung des Ganzen ein die Wände des Amphitheaters überragender Turm, auf dessen Zinne an Tagen von Vorstellungen lustig die Fahne wehte und von dessen oberstem Stockwerk der Trompeter eine Fanfare hinausschmetterte, das Zeichen zum Beginn der Aufführung. Daß dieser hochgelegene Teil jemals in das Spiel hineingezogen wurde, scheint unwahrscheinlich; immerhin wäre es möglich, daß im ersten Teil von „Heinrich VI." (III, 2) die Pucelle von dorther den Franzosen das Fackelsignal zum Angriff auf Rouen gegeben hätte. Von dem Bühnenhaus führten zwei Türen auf die Bühne: die eine wurde gewöhnlich als Ausgang, die andere als Eingang benutzt; doch müssen Abweichungen von diesem Gebrauch vorgekommen sein, besonders am Schluß des Stückes, überhaupt wenn mehrere Schauspieler zugleich die Szene verlassen mußten. Die Bühne, ein kahles, spitz vorspringendes rechteckiges Brett, ruhte auf starken eichenen Pfosten und ragte weit bis in die Mitte des Parterres hinein. In ihrem hinteren Teil war sie überdacht, wie wir auf dem ersten Bilde sehen, damit im Falle plötzlichen Regens die Vorstellung nicht abgebrochen werden mußte. Dieses Schindeldach, der „Himmel" genannt, lag auf zwei Säulen, die auf der Bühne standen. Vielfach ist behauptet worden, daß sich zwischen ihnen ein Vorhang befunden habe, durch den die Plattform in eine Vorder- und Hinterbühne zerlegt worden sei. In dem Schwanentheater, wie es unsere Skizze zeigt, war das unmöglich. Der Vorhang wäre für die an den beiden Seiten der Bühne stehenden und sitzenden Zuschauer zwecklos gewesen, den Besuchern der rückwärts gelegenen Logen hätte er die Aussicht auf die Vorderbühne versperrt. In den alten Theateranweisungen ist aber manchmal von einem Vorhang die Rede. Vielfach mag er an der Rückwand über einem der Eingänge angebracht sein, wie

auf Bild 2. Auf diese Weise wurde im letzten Akt des „Wintermärchens“ die Nische hergestellt, in der die angebliche Statue Hermionens steht. Aber dieser beschränkte Raum reicht nicht aus, wenn durch den Vorhang, wie es häufig vorkommt, eine größere Zahl von Personen enthüllt wird. Es muß somit, wenigstens auf manchen Theatern, eine Möglichkeit bestanden haben, noch an anderer Stelle einen Vorhang anzubringen. Aber mit der Bauart des „Schwanen“ und des „Roten Ochsen“ ist ein solcher unvereinbar. Es ist irrig, daß die Szene begrifflich in zwei Teile, eine Vorder- und eine Hinterbühne, zerfallen sei, auf denen abwechselnd das Spiel stattgefunden habe. Das alte Theater besaß die Freiheit, daß es mehrere Schauplätze, die ja nur angedeutet, nicht dargestellt wurden, auf der Szene vereinigen konnte. Der Gebrauch führte dazu, sie meist hintereinander anzuordnen. In „Romeo“ I, 4 und 5 stellte der vordere Teil der Bühne die Straße dar, auf der sich der Held und seine Freunde unterhalten, der Hintergrund Capulets Festsaal, in den sie sich begeben. Sobald sie aber dort eingetreten waren, verlor der Vordergrund seine Bedeutung und bildete nur einen Teil der Gesamtbühne. Ähnlich liegt das Verhältnis in „Julius Cäsar“ IV, 2 und 3, wo sich Brutus und Cassius von dem Lagerplatz der Truppen in ihr Zelt begeben. Auf welchem der mehrfachen Schauplätze die Handlung spielte, geht ungezwungen aus dem Wortlaut des Stückes hervor; das Spiel selbst wurde ohne Unterbrechung fortgesetzt. Doch diese Teilung der Bühne in mehrere Schauplätze war keine feststehende, so daß an einer Stelle die Vorderbühne aufgehört, die Hinterbühne begonnen hätte, sondern alles blieb der Phantasie der Zuschauer überlassen und hing von den Erfordernissen des jeweiligen Stückes ab. Ein Publikum, das es bei hellstem Sonnenlicht hinnahm, daß die Schauspieler in angeblicher Dunkelheit umherirrten, ohne sich zu erkennen, wie in „Hamlet“ und „Julius Cäsar“, besaß hinreichende Einbildungskraft, um sich in jeder Lage schnell zurecht zu finden; nur den akademisch Gebildeten fiel es schwer, „einen Teil der Bühne für Asien, den anderen für Afrika zu halten, und in dem, was eben noch ein

blühender Garten war, bald eine Klippe oder ein scheiterndes Boot zu erblicken".

Die Freiheit des alten Theaters ging sogar noch weiter; auch ein Teil der über dem Bühnenhause gelegenen Logen konnte in die Aufführung hineingezogen werden. Dort hielt sich Julia auf, wenn sie vom Fenster zu dem im Garten stehenden Romeo sprach, von dort aus beobachtete König Heinrich VIII. die Sitzung des Staatsrates auf der Bühne, und dort oben standen die Bürger von Angers in „König Johann" und parlamentierten mit den vor ihren Toren lagernden Engländern und Franzosen. Der Raum war aber sehr beschränkt, so daß dort nur wenige Menschen untergebracht werden konnten. Außerdem gaben die Direktoren, die den Platz lieber verkauften, ihn gewiß nur ungern für die Aufführung frei; er wird daher nur, wenn es dringend nötig war, benutzt worden sein.

Kulissen gab es selbstverständlich nicht; auch sie hätten wie der vermeintliche Vorhang einem Teil des Publikums nur die Aussicht behindert. Jedoch war die Rückwand der Szene mit Behängen (Wandvorhängen, sogenannten „arras") bedeckt, von denen wir in „Hamlet", „König Johann" und den „Lustigen Weibern" hören. Es ist aber nicht anzunehmen, daß ihre Bemalung irgendeinen auf den Ort der Szene bezüglichen Charakter trug oder daß sie mit dem Wechsel des Schauplatzes verändert wurden. Sie waren neutral und hingen als Schmuck auf der Bühne wie in jedem besseren Hause, und in gleicher Weise wurde das Podium mit Binsen bestreut, eine Sitte, die damals in Ermangelung von Zimmerteppichen allgemein im Gebrauche stand.

Das Bühnenbild des „Roten Ochsen" zeigt, daß die Angaben, die im vorstehenden gemacht sind, auf diese Szene nicht alle passen. Es war im Gegensatz zu dem öffentlichen Schwantheater ein „privates" Haus. Der Hauptunterschied beider lag darin, daß die Privattheater geschlossene Räume bildeten und ein Dach besaßen. Daraus folgen alle übrigen Abweichungen von selbst. Der „Himmel" über der Bühne konnte wegfallen, da eine Regengefahr nicht drohte. Es wurde bei Beleuchtung gespielt, wie wir an den beiden Kron=

leuchtern im Hintergrunde erkennen. Natürlich verursachten diese luxuriöseren Häuser den Schauspielern größere Unkosten, und deshalb war ihr Besuch an ein erhöhtes Eintrittsgeld geknüpft. Das Publikum, das sonst die Stehplätze füllte, kam für diese Theater nicht in Betracht. Hier versammelten sich nur, wie es im Prolog zu „Heinrich VIII." heißt, „die verständnisvollsten Hörer", die eine größere Bequemlichkeit verlangen durften, und infolgedessen war auch das Parterre mit Sitzbänken, die bis an das Podium heranreichten, versehen. Sonst herrschte ein Unterschied nicht, wenn auch die Theaterleiter eher geneigt sein mochten, für die geschlossenen Häuser eine kostspielige Einrichtung, teuere Requisiten oder prachtvolle Kostüme anzuschaffen als für die offenen Bühnen, wo sie der Verderbnis ausgesetzt waren.

Auf Kostüme wurde verhältnismäßig viel Wert gelegt. In einem Stück von Heywood, „der durch Güte getöteten Frau", kostete das Kleid der Heldin mehr, als das allerdings magere Honorar des Dichters ausmachte. In einem anderen Drama, dem „Kardinal Wolsey", wurden über zweihundert Pfund Sterling für die Gewänder der Schauspieler verausgabt, und Henslowe stellt in seinem Tagebuch allein vierzig Pfund Sterling für einen Sammetmantel in Rechnung. In den Kostümen bestand der Hauptwert einer Teilhaberschaft am Theater, und nach diesen Summen scheint es begreiflich, daß der Schauspieler, der den Dichter Greene zur Bühne verleitete, seinen Anteil an dem gemeinsamen Vermögen auf mehr als zweihundert Pfund Sterling berechnete. Von der Ausstattung darf man sich keinen falschen Begriff machen: sie war das Gegenteil von historisch und bestand nur in Schmuckstücken oder einzelnen prächtigen Zugaben, die dem mehr oder weniger reichen modernen Kostüm hinzugefügt wurden. Türken und Mongolen, die sich seit Marlowes „Tamerlan" großer Beliebtheit erfreuten, trugen seidene Turbane, und die Römer wurden durch einen Panzer kenntlich gemacht. In dieser Weise besaß jedes Volk und jedes Zeitalter seine meist feststehenden Abzeichen.

Die sonstige Ausstattung war mehr als dürftig. Nur die Natur-

phänomene wie Donner, Blitz, Regen und Nebel wurden wirklich dargestellt, auch etwaiger Vogelgesang wurde von einem Schauspieler hinter der Szene nachgeahmt. Damit war aber der Realismus der Bühne erledigt. Bei dem völligen Mangel an Kulissen mußte am Eingang jeder Szene dem Publikum der Ort der Handlung durch das Gespräch der auftretenden Personen erklärt werden. War das nicht möglich, so hängte man wohl eine kleine Tafel mit der Bezeichnung des Schauplatzes auf. Nacht wurde durch ein schwarzes, Tag durch ein hellblaues Tuch markiert, das im Hintergrund befestigt wurde. An Requisiten gab es nur die notwendigsten, wie Stühle, Tische, Tragsessel, Särge, wohl auch einen Baldachin, einen Thronsessel, einen Altar, eine Statue und ähnliches Gerät. Wurden sie gebraucht, ohne daß sie von einem der Mitspielenden hereingebracht werden konnten, so geschah es durch dritte Personen, an deren Erscheinen auf der Bühne niemand Anstoß nahm. Desdemonas Bett in „Othello", die Kiste, in der sich Jachimo befindet in „Cymbeline", wurden auf diese Weise hineingeschafft und nach gemachtem Gebrauch wieder entfernt. Sollte ein Bankett auf der Bühne vorgeführt werden, so stellte ein vermutlich nur mit leeren Bechern besetzter Tisch das opulenteste Mahl dar. Eine Schlacht mußte, da es Statisten in größerer Menge auf der Bühne nicht gab, durch einige aufgestellte Schwerter angedeutet werden, das Gefecht selbst wickelte sich infolgedessen nur in Zweikämpfen ab. Shakespeare kennt die Mängel seines Theaters wohl, im Prolog zu „Heinrich V." ruft er den Hörern zu:

Doch verzeiht, ihr Guten,
den schwunglos seichten Geistern, die's gewagt,
auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
solch großen Gegenstand. Kann dies Parterre
die Ebnen Frankreichs fassen? Stopft man wohl
in diese O von Holz die Helme nur,
wovor bei Azincourt die Luft erbebte?
O so verzeiht! Wenn eine krumme Ziffer
im engen Raum für Millionen steht,
so laßt uns, Nullen gegen jene Summe,

auf eure einbildsamen Kräfte wirken.
Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun
zwei mächt'ge Monarchien eingeschlossen,
und ihre hoch erhobnen nahen Stirnen
trennt nur der furchtbar enge Ozean.
Ergänzt mit dem Gedanken unsre Mängel,
zerlegt in tausend Teile einen Mann
und schaffet Heere mit der Phantasie.

Der Dichter konnte sich auf die nachschaffende Einbildungskraft seines Publikums verlassen, wenn er auch manchmal von seinen kümmerlichen Einrichtungen mit Neid auf die bessere Ausstattung und die prunkvollen Dekorationen blicken mochte, die er bei Hoffestlichkeiten kennen gelernt hatte. Zumal unter der Regierung Jakobs herrschte dort ein großer Aufwand, der seinen Höhepunkt in den Masken erreichte, die Ben Jonson verfaßte und der in Italien gebildete Architekt Inigo Jones inszenierte. Da wurden klassische Säulenhallen aufgebaut, ganze Wälder auf die Bretter gebracht, die durch sinnreiche Vorrichtungen versenkt und verwandelt werden konnten. Auf Flugmaschinen schwebten die Götter durch den Saal, und die künstliche Beleuchtung bot die Möglichkeit prachtvoller Lichteffekte. Einzelne dieser Einrichtungen mögen allmählich auf die Volksbühne übergegangen sein. „Hamlet“ und „Macbeth“ mit ihren Geistern setzen eine Versenkung voraus, und im „Sturm“ hat vielleicht eine Art von Flugmaschine Verwendung gefunden.

Trotz ihrer primitiven Anlagen war Shakespeares Bühne der modernen gegenüber nicht durchweg im Nachteil. Der Mangel an Dekoration und Ausstattung wurde durch die Begeisterung und Einbildungskraft des Publikums ersetzt und nicht als Störung empfunden. Schwerer wog die Abwesenheit eines die Bühne abschließenden Vorhanges. Sie nahm dem Dichter die Möglichkeit, eine Szene in wirkungsvoller Weise in der Mitte zu beginnen; er mußte jeden Vorgang vom Anfang, vom ersten Auftreten der handelnden Personen an entwickeln und in gleicher Weise zu Ende führen, bis alle das Podium verließen und die Toten hinausgeschafft waren. Die Gelegenheit zu eindrucksvollen Schlußbildern,

die unsere Regie mit besonderer Vorliebe herauszuarbeiten sucht, gab es für Shakespeare nicht. Dafür aber erreichte er eine viel unmittelbarere Wirkung auf die Zuschauer. Die Schauspielhäuser besaßen geringen Umfang. Ein Besucher von England gibt zwar die Größe des Schwantheaters 1596 auf dreitausend Plätze an, aber die Zahl scheint weit übertrieben. Blackfriars, allerdings eines der kleinsten Gebäude, faßte nur fünfhundert Personen. Das Publikum stand dicht um die Bühne herum, der Schauspieler bewegte sich zwischen ihm als Mensch unter Menschen. Nicht die kleinste Nuance des Mienenspieles oder der Deklamation ging auf diese Weise verloren. Es war das gerade Gegenteil von den riesenhaften Theatern der Hellenen, wo der auftretende Künstler eines Schallapparates bedurfte, um verstanden zu werden, eine Maske trug und auf dem Kothurn umherwandelte, während er durch den Chor in der Orchestra von dem Publikum getrennt blieb. Die Wirkung der Shakespeareschen Bühne lag in der intimen, unmittelbaren Berührung zwischen Spielern und Hörern, die wir mit allen unseren komplizierten Einrichtungen und mit allem Luxus der Inszenierung vergebens zu erreichen suchen. Sie bot einen Ersatz für den Mangel an Dekorationen. Der Dichter erzeugte durch das gesprochene Wort selbst die Stimmung, die heute durch die Ausstattung hervorgebracht werden soll. Wenn Lorenzo im „Kaufmann von Venedig" den Zauber der mondumstrahlten Sommernacht schildert oder Duncan den lieblichen Anblick des Macbethschen Schlosses beschreibt, auf dessen First die Schwalben nisten, so hatten Shakespeares Hörer trotz des kahlen Brettergerüstes ein lebhafteres Bild davon als moderne Zuschauer, die alles auf Pappe und Leinwand vor sich sehen. Dazu kam die ungeheure Freiheit der Bühne, die den Dichter, wie wir gesehen haben, über alle kleinlichen Bedenken, über Raum und Zeit hinaushob. Die elenden Bretterhäuser bildeten in der Tat unumschränkte Königreiche der Phantasie. Der Versuch, zu der alten Bühne zurückzukehren, ist in London und in München gemacht worden. Ohne Erfolg. Zwar wird es möglich, auf diese Weise ein Shakespearesches Drama unverkürzt, ohne

die durch den häufigen Szenenwechsel entstehenden Pausen zu geben, aber moderne Augen sind an ein so reiches Maß von Inszenierung gewöhnt, daß sie die Kahlheit der Szene in jedem Augenblick als Störung empfinden und und nicht zu einem ästhetischen Genuß gelangen. Die Schwierigkeit bleibt bestehen, moderne Ansprüche mit einem für eine andere Art Bühne geschriebenen Kunstwerk zu versöhnen.

Gespielt wurde in den Theatern des Nachmittags; nur auf den überdachten Privatbühnen fanden die Vorstellungen des Abends bei künstlicher Beleuchtung statt. Die Aufführungen begannen in der Regel gegen 3 Uhr; ein Trompetenstoß bezeichnete ihren Anfang. Das Eintrittsgeld war verschieden, aber immerhin reichlich hoch. Der niedrigste Platz in den öffentlichen Theatern kostete einen Penny, also etwa fünfzig Pfennig nach heutigem Geldwert; bei Erstaufführungen scheint er auf das Doppelte erhöht worden zu sein. In den Privattheatern war kein Sitz unter sechs Pence zu haben, und die Preise für gute Logenplätze steigerten sich bis zu zwei und einem halben Schilling, also nach heutigem Geldwert etwa zwanzig Mark, ein Preis, der selbst in unseren Tagen in England nur in den ersten Opernhäusern gefordert wird. Theaterzettel gab es schon damals; bei Tragödien waren sie, um auf die Menge des zu erwartenden Blutes vorzubereiten, in roter Farbe gedruckt, wie auch das Traurige eines Stückes häufig einen Ausdruck in einem schwarzen Vorhang fand, der über die Binsen des Fußbodens gebreitet wurde. Langsam versammelte sich das Publikum: die bessere Gesellschaft in den Logen, die Damen stets in Maske. Nicht aus Scham vor den derben Witzen, die von der Szene fielen, sondern aus Sorge um ihren zarten Teint, da die Erfindung der Sonnenschirme noch im Schoß der Zukunft ruhte. Einzelne Kavaliere wählten in den Privattheatern ihren Sitz sogar auf der Bühne selbst, ein störender Gebrauch, der sich allerdings erst im siebzehnten Jahrhundert einbürgerte, aber von den Schauspielern wegen ihrer Abhängigkeit von den vornehmen Herren geduldet werden mußte. Das Parterre nahm die Masse der Arbeiter, Handwerker, Matrosen und Soldaten auf. Regnete es, so

wurden sie naß; doch ihre gesunde Natur und Begeisterung ertrug die Unbequemlichkeit. Vor der Vorstellung gab es Musik, auf die man besonders in den privaten Theatern hohen Wert legte. Blackfriars wurde wegen seiner musikalischen Leistungen besonders geschätzt. Das Orchester bestand aus Pfeife, Flöte, Trompete, Oboe, Laute und Trommel. Einen festen Platz besaß es nicht, in den meisten Fällen scheint es in einer der auf der Rückseite befindlichen Logen untergebracht worden zu sein, falls diese nicht für das Spiel gebraucht wurden. Das Publikum, besonders die Gründlinge, trank, rauchte und spielte Karten; dabei kam es leicht zu einem Wortwechsel, mitunter sogar zu einer Rauferei. Fliegende Händler mit Äpfeln, Tabak, Büchern und Getränken priesen ihre Waren mit gellender Stimme an. Die Schauspieler übten eine Art Saalpolizei aus. Taschendiebe, die sich auf frischer Tat ertappen ließen, wurden an einen Schandpfahl gebunden und konnten das Stück auf diese Weise genießen. Die Luft war manchmal entsetzlich; Gewürze wurden verbrannt, um den Aufenthalt erträglich zu machen. Bei dem letzten Trompetenstoß trat ein Schauspieler im schwarzen Mantel vor, um den Prolog zu sprechen, der zur Beruhigung der lärmenden Menge diente, so daß bei Beginn des Stückes die Stille hergestellt war. Das Publikum saß mit Begeisterung im Theater; nur einzelne vornehme Herren fühlten sich verpflichtet, die Blasierten zu spielen, alles zu tadeln und durch Spucken, lautes Husten und Kopfschütteln ihre Unzufriedenheit darzutun. Sie wurden durch die Gründlinge niedergebrüllt, die durch die Lage ihres Platzes unmittelbar an der Bühne und durch ihre kräftigen Fäuste den größten Einfluß ausübten. Beifall und Mißvergnügen fanden den energischsten Ausdruck. Unter Umständen kam es sogar zwischen den Schauspielern und dem nichtbefriedigten Teil des Publikums zu regelrechten Faustkämpfen.

Eine Vorstellung dauerte nicht über drei Stunden: meist war sie schon in zweien beendigt, und sogar „Romeo und Julia“ wurde in dieser knappen Frist heruntergespielt, wie wir aus dem Prolog ersehen. Selbst wenn wir annehmen, daß die Komödianten schnell

sprachen und keine Pause stattfand, so müssen doch Dramen von über dreitausendfünfhundert Versen wie „Hamlet“ und „Richard III.“ in mitleidloser Weise zusammengestrichen worden sein. In einem Jonsonschen Lustspiel wird ein Schauspieler gefragt, ob seine Truppe sich an den gedruckten Text des Werkes halte. „Keineswegs“, lautet seine Antwort, „der ist zu gelehrt und zu poetisch für unser Publikum“. Shakespeares Zuschauer wollten vor allem etwas sehen, sie lechzten nach Ereignissen; da mögen wohl manche von Hamlets Monologen dem Rotstift zum Opfer gefallen sein, weil sie „zu gelehrt und zu poetisch“ waren.

Nach Schluß des ernsten Dramas trat der Clown mit Trommel und Pfeife nochmals auf und vollführte seinen Jig, einen grotesken Tanz in einer komischen Charaktermaske, in dem besonders die beliebten Komiker Tarleton und Kempe sich hervortaten. War auch das vorüber, so erschienen sämtliche Schauspieler wieder auf dem Podium, stellten sich im Halbkreise auf, knieten nieder und sprachen ein Gebet für die Königin oder den Patron der Truppe. Eine hübsche patriotische Sitte, die unserem Gefühl besser entspricht als die Clownkunststücke nach einer Aufführung des „Hamlet“. Sie verlor sich aber schon zu Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts.

Der Aufschwung der Bühne mußte naturgemäß einen solchen des Schauspielerstandes nach sich ziehen. Schon frühzeitig entwickelten sich in den Städten durch die Mysterien, wenn auch nicht gewerbs-, so doch gewohnheitsmäßige Komödianten. Das lag in der Sache selbst. Die künstlerische Veranlagung war in diesen Kreisen verschieden, und mit Notwendigkeit wurden bewährte Mitglieder immer wieder herangezogen. Ja es kam vor, daß sie sogar an Nachbarorte, zu denen ihr Ruf drang, für einzelne Vorstellungen ausgeliehen wurden. Mit solchen Gastspielen verband sich natürlich eine höhere Gratifikation als mit der Mitwirkung an den heimischen Mirakeln. Neben diesen Dilettanten gab es von jeher Gaukler und Bänkelsänger, die einzeln oder in Banden das Land durchzogen. Sie nahmen sich der Zwischenspiele an und traten bei Hochzeiten, Turnieren und anderen Festlichkeiten auf, überall, wo ein reicher

Gönner oder der Zusammenfluß vieler Menschen ihnen eine Einnahme versprachen. Wenn sie sich auch der Gunst der Könige Richard III., Heinrich VII., sowie vieler hoher Adeliger erfreuten und sich den stolzen Namen von königlichen Spielern zulegen durften, so gehörten sie doch der Hefe der Bevölkerung an und wurden durch eine Verordnung Heinrichs VIII., der ihnen sonst wohlwollend gegenüberstand, mit Landstreichern und anderem übel berüchtigten Gesindel der Polizeiaufsicht unterstellt. Sie waren rechtlos wie jeder im Mittelalter, der keiner bestimmten Korporation angehörte. Um Schutz vor der Willkür zu finden, suchten sie das Patronat irgendeines vornehmen Aristokraten. Die erste Edelmanntruppe, der wir begegnen, ist 1559 die des Grafen Leicester, der bald verschiedene andere folgen. Selbst die Königin schaffte sich 1583 eine eigene Truppe an, die sich aber, obgleich man die zwölf besten Schauspieler für sie angeworben hatte, nur eines kurzen Glanzes erfreute. Ein bedeutendes Theaterleben entwickelte sich; selbst eine kleine Landstadt wie Leicester hatte in der Zeit 1559—83 mehr als fünfzig Vorstellungen. Mit der Entwickelung der dramatischen Literatur setzt die Aufwärtsbewegung des Schauspielerstandes ein. Die neueren anspruchsvolleren Stücke verlangten eine bessere Vorbereitung und Beschaffung reicherer Kostüme. Der gemeinsame Besitz knüpfte ein festeres Band um die Gesellschaften, die nun nicht mehr so willkürlich auseinander- und zusammenlaufen konnten wie früher. Dabei wuchs das Bedürfnis nach theatralischen Genüssen in den einzelnen Orten, so daß eine Truppe dort auskömmlichen Erwerb fand und bis auf kleinere, vorübergehende Kunstfahrten das Wanderleben aufstecken konnte. Die Schauspieler, die in Shakespeares Kindertagen in Stratford erscheinen, sind in London seßhaft, kommen von dort und gehen dorthin zurück. Die Gesetzgebung erkannte 1571 den veränderten Zustand an. Die drückenden alten Bestimmungen behielten nur noch für die im Lande herumlungernden Komödianten Geltung, während die besseren, von einem Baron oder Friedensrichter privilegierten Elemente, also die geschlossenen, konzessionierten Truppen, von dieser Schmach befreit und nicht länger mit „Gauklern, Bären-

führern und Landstreichern“ auf eine Stufe gestellt blieben. Zwischen ihnen und den „Lumpenkomödianten“, wie sie im ersten Teil von „Heinrich IV.“ genannt werden, gab es keine Gemeinschaft mehr. Der Londoner Schauspieler befand sich zu Shakespeares Zeit im Vollbesitz der bürgerlichen Ehrenrechte, ja er konnte sogar den Adel erhalten, wie unser Dichter, oder das Ehrenbürgerrecht wie einer seiner Kollegen. Die einstige Verachtung der Schauspieler war aber natürlich aus dem Volksbewußtsein nicht mit einem Tage auszurotten, die alte Geringschätzung lebte noch und wurde sogar durch die gehässigen Angriffe der Puritaner weiter verstärkt. Und wenn auch die rechtliche Stellung der Mimen keinen Makel trug, so hatten sie gesellschaftlich mehr als genug zu leiden. Noch nach Shakespeares Tod spricht der Dichter Massinger von den „verachteten Söhnen der Muse“, Davies von Hereford behauptet, daß die Bühne edles Blut beflecke, und in einem Studentenulk jener Tage wird das Theater kurzweg als der „niedrigste Erwerb“ bezeichnet, den zwei verkommene Akademiker ergreifen, nachdem sie überall Schiffbruch gelitten haben. Allerdings wird dort auch hervorgehoben, daß es der beste Beruf sei, um Geld zu verdienen, und dieser Umstand trug viel dazu bei, den Schauspielern zu besserer Schätzung in der bürgerlichen Welt zu verhelfen. In dem erwähnten Schwank heißt es:

> England gibt diesen edeln Vagabunden,
> die einst ihr Bündel auf dem Rücken trugen,
> Pferde, der Gasse Staunen zu erregen,
> seidne Gewänder, die den Staub aufwirbeln,
> Pagen, die ihre Herrlichkeit bedienen.
> Mit Worten, die ein besserer Geist gebildet,
> erkaufen sie jetzt Land und heißen Herren.

Die soziale Stellung der Schauspieler hatte sich gebessert. Wir sehen es in „Hamlet“, wo sie durchaus nicht als Auswurf der Menschheit behandelt werden, besonders aber in der Einleitung zur „Bezähmten Widerspenstigen“. Dort kommen die reisenden Komödianten auf den Herrensitz eines Aristokraten. Die Vorgänge sind aus einem älteren Stück übernommen, das Shakespeare be=

arbeitete. Während aber in der alten Komödie das Benehmen des Lords hochfahrend und überhebend ist, behandelt er in der unseres Dichters seine Gäste zwar herablassend, aber doch mit einer gewissen Achtung, wie man sie ehrbaren, wenn auch gesellschaftlich untergeordneten Männern schuldet. Bei Fleiß und guter Führung war es jedem Schauspieler möglich, sich und seine Familie bequem zu ernähren, ja einzelne gelangten zu Wohlstand und sogar beträchtlichem Reichtum. Sie rekrutierten sich später auch nicht mehr ausschließlich aus den untersten Ständen, sondern auch hier trat eine Besserung ein. Ein Mitglied der Shakespeareschen Truppe, Laurence Fletcher, war der Sohn eines Bischofes, der Bruder eines anderen, Nathanael Field, erreichte die gleiche Kirchenwürde. Zweifellos gab es räudige Schafe unter den Schauspielern. Das räumt auch Thomas Heywood in der Verteidigung seines Standes ein, aber er fährt fort: „Es ist bekannt, daß viele von uns wohlhabende, nüchterne und ehrbare Leute sind, Hausväter und Steuerzahler, die ihre bürgerlichen Pflichten erfüllen, wie irgendein angesehenerer Stand im Staate.“ Diese Behauptung mußten, wenn auch widerstrebend, selbst die Gegner zugeben.

Die innere Organisation der Schauspielertruppen war die einer Produktivgenossenschaft, ein Typus, der allerdings bei den verschiedenen Gesellschaften abweichende Formen annahm. Am reinsten erscheint er bei dem Globus und Blackfriars. Im Mittelpunkt standen die Haushälter (housekeepers), zu denen Shakespeare gehörte. Sie nahmen das Theater von dem Eigentümer in Pacht und erhielten dafür, sowie für die Aufwendung, die sie auf das Gebäude machten, die Hälfte der Einnahmen, abgesehen von dem Eintrittsgeld des billigsten Platzes. Ihre Anteile waren, wenigstens zu Shakespeares Zeiten, freies Eigentum, so daß sie durch Kauf oder Erbgang auch auf Nichtschauspieler übergehen und weiter geteilt werden konnten. Der Gewinn des einzelnen Haushälters richtete sich nach der Höhe seines Anteiles, ohne daß dadurch sein etwaiges Honorar als Schauspieler berührt wurde. Unter den Haushältern standen die Teilhaber (sharers), d. h. Schauspieler, die kein festes Gehalt, sondern die

übrigen Einnahmen bezogen. Als Gegenleistung hatten sie alle Auslagen zu bestreiten, den Ankauf von Stücken, die Abgaben, die Ausstattung und die einmalige Abfindung in der Höhe von etwa 50 Pfund, die die ausscheidenden Künstler erhielten. Trotzdem war die Stellung der Teilhaber bei einem gut gehenden Theater noch recht einträglich. Sie engagierten und bezahlten auch die Lohnschauspieler, die gegen festen Gehalt für kürzere oder längere Zeit eingestellt wurden. Zuletzt kamen die Lehrlinge, die aber nicht Dienste bei der Gesellschaft, sondern bei den einzelnen Mitgliedern nahmen. Sie wurden besonders in Frauenrollen beschäftigt, fanden aber auch z. B. als Gehilfen des Regisseurs (prompter's boy) eine untergeordnete, nicht künstlerische Verwendung. Die Lehrzeit dauerte sieben Jahre. Da die Kopfzahl der Truppen gering war, nur etwa zehn bis vierzehn Personen umfaßte, so mußte ein Schauspieler häufig mehrere Rollen übernehmen. Selbst der Träger der Hauptpartie wurde oft noch mit einer kleineren belastet, die auf diese Weise besser zur Ausführung kam als in der Hand eines unbrauchbaren Anfängers. Besondere Fächer scheint es nicht gegeben zu haben. Denn in Massingers „Römischen Mimen", einem Drama, das über die Theaterverhältnisse wichtige Aufschlüsse gibt, erzählt der Held, er habe Narren, Feiglinge, Verräter und alte Zyniker gespielt, während er in dem eingeschobenen Schauspiel im Schauspiel in einer Liebhaber- und komischen Charakterrolle auftritt. Doch es lag in der Natur der Sache, daß bei Besetzung der Stücke Alter, Aussehen, Leistungen, Eigenart und Beliebtheit der Mitglieder Berücksichtigung fanden. Vor allem war nicht jeder geeignet, eine Frauenrolle darzustellen; denn so unglaublich es klingt: Ophelia und Desdemona wurden zur Zeit des Dichters von Männern gespielt. Einer Frau traute man mimische Fähigkeiten nicht zu, und obgleich die Damen am Hofe mit Vorliebe allerhand Mummenschanz trieben, galt das öffentliche Auftreten weiblicher Personen als unvereinbar mit dem Begriff von Schicklichkeit. König Karl I. kam einst zu früh in das Theater, doch trotz des allerhöchsten Befehls konnte nicht angefangen werden, da die Heldin sich gerade

eingeseift unter den Händen des Barbiers befand. Eine französische Schauspielerin wurde 1627 ausgezischt: so stark sträubte das Empfinden des Volkes sich gegen eine solche Schamlosigkeit. Erst nach der Restauration begegnen wir englischen Tragödinnen. Die Abwesenheit der Frau von der Bühne wird von dem Satiriker Nash, Shakespeares witzigem Zeitgenossen, besonders hervorgehoben, gerade dadurch sei das heimische Theater ehrbarer als andere und würdig wie keines seit der Zeit des Roscius. Die Bühne ernährte ihre Leute gut. Nur der Dichter war von dem goldenen Segen ausgeschlossen, falls er nicht zugleich als Schauspieler auftrat. Aber von den zweihundert Dramatikern aus jener Periode verband nur etwa ein Zehntel das mimische Talent mit dem poetischen, und nur wenige standen in einem dauernden, schlecht bezahlten Kontraktverhältnis zu einem bestimmten Theater. Die meisten mußten ihre Stücke auf den Markt werfen und die starke Konkurrenz drückte naturgemäß die Preise, so daß für ein neues Drama selten mehr als zehn Pfund bezahlt wurden, für die Bearbeitung eines älteren entsprechend weniger. Dazu kam eine Benefizvorstellung, und zwar die zweite Aufführung. Der geringe Ertrag wirkte auf die Produktion zurück, die zu einem geschäftsmäßigen Wettbewerb in der krassesten Form ausartete. Besaß eine Bühne ein zugkräftiges Stück, so hatten die Rivalen nichts eiligeres zu tun, als sich von einem gefälligen Schreiber (playwright) — man dachte nicht daran, den Autoren den stolzen Namen eines Dichters (poet) zu gewähren — den gleichen Stoff herrichten zu lassen. Konnte ein einzelner es nicht schnell genug leisten, so wurde ein zweiter, ja dritter und vierter herangezogen. Die Kompagniearbeit blühte und die dramatische Produktion schwoll bei diesem handwerksmäßigen Betrieb ins ungemessene, so daß in der Zeit von 1558 bis 1643 etwa 2—3000 Dramen verfaßt wurden.

Den gewerbsmäßigen Schauspielern fiel es nicht leicht, ihre Alleinherrschaft im Reiche der Musen zu begründen; im ganzen Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts machte ihnen das Laienelement eine gefährliche Konkurrenz. Gespielt wurde überall, am Hofe, auf

den Universitäten, in den Juristenfakultäten, besonders aber in den Schulen. Unter Heinrich VIII. fingen die Knaben der königlichen Kapelle den Theaterbetrieb in größerem Maßstabe an. Ihr Beispiel fand eifrige Nachahmung in anderen Instituten, und unter Elisabeth stieg die Zahl der Kindertheater auf fünf. Von diesen spielten allerdings die Knaben von Westminster, Windsor und der Schneiderzunft (Merchant-Tailors) nur gelegentlich, während die königlichen Singknaben und die von St. Pauls regelmäßig auftraten und die Gunst der Monarchin in hohem Maße genossen. Sie verlieh den Vorstehern dieser Chöre sogar das Recht, begabte Kinder in ihren Dienst zu pressen, ja es gab Fälle, wo die Söhne mit Gewalt aus dem Hause der Eltern gerissen wurden. Unter guter Leitung erwiesen die Knaben sich ebenso brauchbar wie die erwachsenen Schauspieler, und es konnte geschehen, daß selbst Shakespeares Truppe unter ihrem Wettbewerb zu leiden hatte. Ben Jonson benutzte sie mit Vorliebe, um seine satirischen Komödien in Szene zu setzen, wie man überhaupt die Kinder gern in Stücken voll von persönlichen und politischen Anzüglichkeiten verwendete, die der Zensor im Munde Erwachsener nicht geduldet hätte. Aus dem Grund wurden die Vorstellungen der Paulsschüler 1590 untersagt, doch wie alle Verbote des kunstfreundlichen Staatsrates in Theaterangelegenheiten erging auch dieses nur zum Schein und die Kinder nahmen ihr Spiel bald wieder auf, wenn sie es überhaupt unterbrochen hatten. Die Knaben der königlichen Kapelle erreichten den höchsten Ruhm unter der Leitung des Dichters Samuel Daniel, der von 1593 Meister der königlichen Lustbarkeiten war, — ein Platz, den der Dramatiker Lily vergebens für sich erhoffte. Sie spielten von 1596 im Blackfriarstheater, und im Gegensatz zur nationalen Kunst fand hier die klassizistische Richtung eine Stätte, auf der besonders Übersetzungen, Nachdichtungen und Nachahmungen antiker Dramen zur Aufführung gelangten. Die Hofgesellschaft begünstigte die Kinder und die große Masse folgte der Moderichtung. Die jugendlichen Komödianten gewannen immer mehr Boden, so daß Shakespeare selbst sich gezwungen sah, in „Hamlet" seine Stimme gegen die

„kleinen Nestlinge“ zu erheben, „die im höchsten Tone schreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden“. Der Unfug hörte mit der Zeit auf; 1608 ging dies wichtigste Kindertheater ein, das nur den einen Vorzug besaß, stets einen brauchbaren Nachwuchs an erwachsenen Schauspielern zu liefern.

Über die Art, wie auf Shakespeares Bühne gespielt wurde, ist unmittelbar nichts berichtet; aus einzelnen Bemerkungen läßt sich aber der Schluß ziehen, daß die Schauspieler stark zur Übertreibung neigten. Der Fehler ist zu erwarten bei Künstlern, die sich an Marlowes dröhnendem Pathos gebildet und daran gewöhnt hatten, den „Herodes zu überherodessen“. In „Hamlet“ mahnt sie der Dichter, „den Mund nicht zu voll zu nehmen, die Bescheidenheit der Natur nicht zu überschreiten und selbst im Wirbelwind der Leidenschaft Mäßigung zu bewahren“. Von anderer Seite hören wir dieselbe Klage. In einer alten Schrift, „Ratsey's Geist“, heißt es: „Manche Schauspieler überanstrengen sich, sie wollen über sich selbst hinaus und verderben alles.“ Auch bei den die Verse begleitenden Bewegungen fielen sie leicht in denselben Fehler. Das ist begreiflich. Viele von ihnen hatten lange im Auslande gelebt, da England zur Zeit einen Überschuß an mimischen Talenten besaß. In Holland, Dänemark und Deutschland spielten sie in einer dem Publikum unverständlichen Sprache. Das verführte dazu, das Wort zugunsten der Gebärde zu vernachlässigen und der Empfindung einen möglichst gewaltsamen Ausdruck zu geben. Wie seinen Prinz Hamlet, so mochte es Shakespeare „in der Seele ärgern, wenn so ein handfester, haarbuschiger Geselle immerzu mit den Armen sägte und eine Leidenschaft in Fetzen riß, um den Gründlingen in die Ohren zu donnern, die meistens für nichts Sinn haben als für unverständliche Pantomimen und Lärm“. Es fiel dem Dichter gewiß schwer, seine Leute davon zu überzeugen, daß „der Tadel eines Einsichtsvollen den Beifall eines ganzen Schauspielhauses überwiegt“.

Der Freibrief, die für die Existenz einer Schauspielertruppe notwendige Konzession, mußte von einem hohen Aristokraten erteilt

werden. Die vornehmen Herren zeigten sich gern dazu bereit, denn irgendeine Ausgabe, Verpflichtung oder Verantwortlichkeit erwuchs ihnen dadurch nicht; im Gegenteil vermögenslose Aristokraten ließen sich ihren Namen sogar abkaufen. Es war eine billige Art, den Mäcenas zu spielen und zugleich der Sucht der Zeit zu frönen, möglichst viele Diener um sich zu haben. In diesem Verständnis standen die Mitglieder einer Truppe zu ihrem Patron: sie werden als seine „servants" bezeichnet. Die Grafen Leicester, Pembroke, Derby, Sussex, der Lord Kammerherr, der Lord Admiral und andere Große hatten ihre Schauspieler. Auch die Monarchin besaß eine eigene Truppe, deren Angehörige sich des Ranges eines königlichen Kammerdieners erfreuten. Der Name des vornehmen Herren schützte seine Leute vor der Polizeiaufsicht; im übrigen war seine Tätigkeit damit, daß er seinen Namen unter die Konzessionsurkunde setzte, erledigt. Dagegen übte der Lord Kammerherr eine Oberaufsicht über sämtliche Theater aus, und besonders gehörte es zu den Obliegenheiten des ihm unterstellten Meisters der königlichen Lustbarkeiten, gegen eine Gebühr die Aufführung dramatischer Werke zu gestatten und die Zensur auszuüben. Bei der Leichtigkeit, mit der selbst Vorgänge aus der jüngsten Vergangenheit dramatisiert wurden, machte das Amt einige Schwierigkeiten. Für uns Deutsche ist es interessant, daß „Wallensteins Tod" schon wenige Jahre nach den historischen Ereignissen auf die Londoner Bühne kam. Von älteren Dichtern griff der Homerübersetzer Chapman gern auf aktuelle Geschehnisse zurück. Die beiden Teile seines „Bussy d'Ambois" behandeln einen Stoff aus der französischen Geschichte, der noch keine zwanzig Jahre zurücklag, und in seiner „Verschwörung und Tragödie des Herzogs von Byron" brachte er sogar Heinrich IV. von Frankreich nebst seiner Gattin Maria von Medici und seiner Maitresse Mademoiselle d'Entragues bei Lebzeiten auf die Bretter. In den dramatischen Bearbeitungen der Bartholomäusnacht und anderer Begebenheiten aus der Reformationsgeschichte fehlte es nicht an Angriffen auf die katholischen Könige von Spanien und Frankreich. Die Gesandten beider Staaten beschwerten sich mehr als einmal. Dazu

kamen die Klagen der Puritaner, die immer über die Verletzung ihres Glaubens zeterten, und die der Kirche, die trotz des allgemeinen Verbotes religiöser Stoffe nicht verstummen wollten. Der Zensor konnte es, wie heute, niemandem recht machen. Im Jahre 1589 sah sich der leitende Minister Burleigh gezwungen, selbst einzugreifen, und wandte sich an den Erzbischof von Canterbury mit der Bitte, ihm einige in der Theologie gut beschlagene Personen namhaft zu machen, um aus ihnen, dem Oberbürgermeister von London und dem Aufseher der königlichen Lustbarkeiten eine Zensurkommission zu bilden. Der Erfolg der Maßregel war gering; die Klagen dauerten von allen Seiten fort. Von einem Drama aus dem Jahre 1619, „Mynheer Olden Barneveldt", das Ereignisse aus der jüngsten holländischen Geschichte behandelt, ist ein durchgesehenes Manuskript auf uns gekommen. Der Zensor hat ganz gründlich darin gehaust. Auch Shakespeare stieß mit der Zensur zusammen. Der Druck seines Lustspieles „Wie es euch gefällt" wurde aus nicht ersichtlichen Gründen 1600 verhindert, und in „Richard II." mußte die Absetzungsszene bei der Aufführung ausfallen, da die in der späteren Regierungszeit unbeliebte Königin von ihr eine Aufreizung des Volkes befürchtete.

Als Shakespeare etwa 1586 nach London kam, gab es sechs bis acht verschiedene Truppen. Soweit wir wissen, trat er sofort in die des Grafen Leicester ein, der er unter verschiedenen Gönnern und unter wechselnden Namen bis zu seinem Rücktritt von der Bühne treu blieb. Schon nach zwei Jahren starb der erste Patron, und die Gesellschaft begab sich unter den Schutz des Lord Strange, des nachmaligen Grafen von Derby. Zeitweilig wurde ein Versuch gemacht, dessen Truppe mit jener des Admirals Howard zu vereinigen, jedoch ohne dauernden Erfolg. Als der Graf 1594 starb, war die Verbindung schon wieder gelöst, und die aufs neue verwaisten Schauspieler fanden in dem Lord Kammerherrn Hunsdon einen dritten Patron. Auch er verschied bald, und sein Sohn folgte ihm sowohl in seiner Hofstellung wie als Gönner der Shakespeareschen Gesellschaft. Der Thronwechsel in England brachte einen

weiteren Fortschritt: Jakob selbst nahm die Truppe in seine Dienste, und von 1603 ab sind die ehemaligen Diener des Lord Kammerherrn königliche Schauspieler. Der Monarch entzog den Edelleuten das Recht, Theatertruppen zu halten, das nur den Angehörigen des königlichen Hauses verblieb, so daß eine Verstaatlichung des gesamten dramatischen Betriebes eintrat.

Das Spielhaus von Shakespeares Gesellschaft war zuerst eine Wirtschaft Crosskeys-Inn, die selbst, als Burbage das „Theater“ schon erbaut hatte, noch im Winter benutzt wurde. Während der Annäherung an die Truppe des Admirals finden wir die Leute des Lord Strange zeitweilig in der „Rose“, dann auch in den ungünstig gelegenen „Newington Butts“ und im „Curtain“, bis ihnen Burbage endlich 1599 eine gesicherte Unterkunft in dem neuerbauten „Globus“ gewährte. Da von 1609 zwischen diesem Hause und dem Blackfriarstheater eine Personalunion bestand, so erklärt es sich, daß Shakespeare und seine Genossen auch in diesem der Stadt näher gelegenen Hause spielten, besonders im Winter, wo das geschlossene Gebäude einen angenehmeren Aufenthalt bot als das offene Theater auf dem rechten Themseufer.

Im Laufe der neunziger Jahre traten unter den Londoner Schauspielergesellschaften die beiden des Lord Kämmerers und des Admirals derartig in den Vordergrund, daß alle übrigen, selbst die der Königin, gegen sie verschwanden. Der Staatsrat befahl sogar 1600, alle Truppen bis auf diese beiden zu unterdrücken. Bei Hofe kamen sie beinahe ausschließlich zu Wort. Die erste, der Shakespeare angehörte, verdankte den Erfolg neben ihren vorzüglichen Leistungen den Dramen unseres Dichters, die zweite der geschickten Verwaltung des schon mehrfach erwähnten Henslowe und der Kunst des großen Tragöden Edward Alleyn. Henslowe hatte alle möglichen Berufe versucht, ehe er Theaterleiter und Bühnenagent wurde. Vollständig ungebildet, selbst der Orthographie nur in höchst mangelhafter Weise mächtig, besaß er ein intuitives Verständnis für das Bühnenwirksame. Sein Tagebuch mit genauer Angabe aller Einnahmen und Ausgaben ist uns erhalten. Die

Namen fast aller Bühnendichter stehen darin verzeichnet, teils mit Honoraren, die ihnen zuflossen, teils mit Vorschüssen, die sie auf versprochene und angefangene Werke erhielten. Nur Shakespeare findet sich nicht darunter: er wirtschaftete offenbar von Anfang an zu sparsam und vorsichtig, um Henslowes Hilfe zu bedürfen. Der geriebene Geschäftsmann hielt seine Schriftsteller, die meistens von der Hand in den Mund lebten, völlig in der Gewalt und benutzte ihre Abhängigkeit, um sich die Neuheiten für sein Theater möglichst billig zu verschaffen. In kaufmännischer Weise verband er mit der Kunst einen einträglichen Restaurationsbetrieb, und sein Musentempel mußte auch für Bärenhetzen und andere Volksbelustigungen herhalten. Sein Schwiegersohn, der große Edward Alleyn, unterstützte ihn. In den gewaltigen Rollen der Marloweschen Dramen erwarb er eine ungeheure Popularität. Shakespeare hat ihn sicher gekannt, jedoch scheint er ihm nicht näher getreten zu sein, während Alleyn selbst zu einer Zeit, als er der Bühne nicht mehr angehörte, das Genie des jüngeren Kollegen mit Interesse verfolgte. Der Name des Dichters wird in den nachgelassenen Papieren des berühmten Schauspielers mehrfach erwähnt. Als wohlhabender Mann zog sich dieser, von allen, selbst von den Gegnern geachtet, von seiner Tätigkeit zurück und verwandte, da er kinderlos war, sein Vermögen zur Stiftung des noch heute erhaltenen Dulwich-College.

Ein großer Rivale auf dem Gebiet der tragischen Muse erwuchs ihm in Richard Burbage, dem wichtigsten schauspielerischen Mitglied in Shakespeares Gesellschaft. Dieser „zweite Roscius", wie seine Lobredner ihn nannten, hatte schon die Hauptrolle in dem ersten nationalen Drama, der „Spanischen Tragödie" gespielt. Unter Shakespeares Stücken bot ihm zuerst „Richard III." eine Aufgabe, in der er seine ganze Kunst entfalten konnte. In der Vorstellung der Zeitgenossen war er so eng mit der Gestalt des tyrannischen Herrschers verwachsen, daß der Führer, der den Bischof Corbet über das Schlachtfeld von Bosworth geleitete und ihm diesen letzten Kampf der beiden Rosen auseinandersetzte, am Schluß seiner

Erklärung ausrief: „Und so starb Richard Burbage!“ statt König Richard. Seinen höchsten Ruhm gewann der große Tragöde durch die meisterhafte Verkörperung Hamlets, Othellos und des greisen Lear. Sein Tod im Jahre 1618 rief eine Elegie hervor, in der es heißt, eine Welt sei mit ihm dahingegangen, die seine Kunst zum Leben beschworen und die nun für immer gestorben sei. „Kein Zeitalter wird einen solchen Schauspieler sehen!“ ruft ein anderer begeisterter Anhänger aus. Nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch war Burbage groß, und nicht nur geschäftliche, sondern auch persönliche Bande verknüpften ihn mit Shakespeare. Beide blieben treue Genossen, selbst als der Dichter sich von der Bühne zurückgezogen hatte. In seinem Testament findet ihre Freundschaft einen letzten, bis über das Grab hinausreichenden Ausdruck. Auch ein hübsches Maltalent besaß der große Schauspieler. In den letzten Jahren ist ein altes Aktenstück aufgefunden worden, wonach Burbage dem jungen Grafen Rutland ein Wappen zeichnete, zu dem sein Freund Mr. Shakespeare einen Sinnspruch lieferte.

Es scheint überhaupt eine Reihe trefflicher Männer sich in der Gesellschaft des Lord Kammerherrn zusammengefunden zu haben, die, wie wir aus den zahlreichen gegenseitigen Vermächtnissen in ihren Testamenten ersehen können, gute Kameradschaft untereinander hielten. Da waren John Heminge und Henry Condell, nach Burbages Tod die Leiter der Truppe, die Shakespeares literarischen Nachlaß übernahmen und die erste Gesamtausgabe seiner Dramen veranstalteten; ferner Augustin Philips, der bei seinem frühen Tode 1605 dem Dichter ein Legat von dreißig Schillingen in Gold hinterließ; Nathanael Field, den Ben Jonson neben Burbage stellte; Dick Robinson, der ausgezeichnete Frauendarsteller; Laurence Fletcher, den die kunstbegeisterten Einwohner von Aberdeen zum Ehrenbürger ernannten, und endlich William Kempe, der unwiderstehliche Komiker. Er war der Nachfolger Tarletons, dem Hamlets Worte beim Anblick von Yorricks Schädel gelten, „ein Bursche von unendlichem Humor, und voll der herrlichsten Einfälle, bei denen die ganze Tafel in Lachen ausbrach“. Der

jüngere stand dem gefeierten Vorgänger weder an Kunst noch an Beliebtheit bei der Masse nach. Seine ausgelassenen Tänze, seine lustigen Lieder und seine Schlagfertigkeit im Improvisieren waren berühmt. Mit Shakespeare muß er manchen ernsten Strauß gehabt haben, wenn er sich mit seinem breiten Witz zu stark in den Vordergrund drängte: denn auf ihn sind Hamlets bittere Worte gegen den „jämmerlichen Ehrgeiz des Narren“ zu beziehen, „der selber lacht, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit die Aufmerksamkeit auf einen wichtigen Teil der Handlung zu richten ist“. Vermutlich war das der Grund, daß der Komiker um 1600 aus der Gesellschaft schied; es wurde ihm zu ernst bei dem Theater des Kammerherren, dessen Spielplan Shakespeares Stücke beherrschten. Kempe war viel gereist; er hatte den Grafen Leicester auf einem Feldzug in den Niederlanden begleitet, in Deutschland vor dem Kaiser getanzt und seine Künste sogar in Italien sehen lassen. Doch als seine größte Tat, die das helle Erstaunen der Zeitgenossen hervorrief, und die er selbst unter dem Titel eines „neuntägigen Wunders“ in Buchform beschrieb, galt der „Morristanz“, in dessen sprunghaftem Tempo er 1599 unter Trommelbegleitung die Strecke von London nach Norwich, über hundertfünfzig Kilometer Luftlinie, zurücklegte. In Shakespeares Dramen spielte er den Diener Peter in „Romeo und Julia“, den Gerichtsdiener Holzapfel in „Viel Lärm um nichts“, und vermutlich fast alle komische Chargen in den Stücken der ersten und mittleren Periode.

Bei Aufzählung dieser Namen fragen wir uns: was für Rollen hat Shakespeare im Kreise ihrer Träger gespielt? Die Auskunft ist nur dürftig. Nach einer späten Tradition, die angeblich auf seinen Bruder Gilbert zurückgeht, soll er als Adam in „Wie es euch gefällt“ aufgetreten sein; ferner werden ihm die Partien des Geistes in „Hamlet“ und des Paters Lorenzo in „Romeo und Julia“ mit ziemlicher Sicherheit zugeschrieben. In „Jedermann in seiner Laune“ von Ben Jonson spielte er den alten Vater eines leichtsinnigen Sohnes und irgendeine Rolle in desselben

Verfassers „Sejanus“. Außerdem muß er mehrfach als König auf der Bühne gestanden haben, falls wir in den Zeilen des Dichters Davies von Hereford an „unsern englischen Terenz“:

> Hätt'st du zum Schein nicht Könige gespielt,
> wärst ein Genoß für Kön'ge du gewesen!

mehr als eine witzige Umschreibung des Schauspielerberufes erblicken dürfen.

Das sind alles keine führenden Rollen. Vor allem fällt es auf, daß der Dichter schon in jugendlichen Jahren in das ältere Fach übergegangen zu sein scheint. Es läßt sich daraus der Schluß ziehen, daß er kein bedeutender Schauspieler war. Zwar behauptet sein Freund und Kollege in Apoll Chettle in der schon erwähnten Verteidigung des jungen Dramatikers gegen den Angriff Greenes, er leiste Hervorragendes in seinem Beruf: doch hier liegt die ausgesprochene Absicht vor, von Shakespeare nur Günstiges zu berichten. Er braucht darum kein schlechter Schauspieler gewesen zu sein; aber er entbehrte offenbar des hinreißenden Zaubers, der das Wesen des Tragöden ausmacht, er war zu sehr Schöpfer, um selbst in seinen eigenen Gebilden als Nachschöpfer erfolgreich aufzutreten. Die Künste Burbages und Alleyns werden von den Zeitgenossen begeistert in den Himmel erhoben: von Shakespeares schauspielerischen Leistungen ist nur beiläufig an der einen, nicht ganz unparteiischen Stelle die Rede. Auf jeden Fall errang er niemals die Popularität dieser beiden. James Wright schrieb 1699 in seiner Schauspielergeschichte (Historia histrionica): „Soweit ich gehört habe, war Shakespeare ein viel besserer Dichter als Schauspieler.“ Für uns wird dieses Urteil auf jeden Fall seine Gültigkeit behalten. Der Verfasser jener Schauspielergeschichte hatte freilich auch von den poetischen Fähigkeiten Shakespeares keine übertriebene Meinung; denn er stellt ihn gerade noch mit Fletcher und Ben Jonson auf eine Stufe.

Immerhin blieb Shakespeare für seine Truppe ein unschätzbares Mitglied: nicht nur als Dichter und vielleicht als Finanzmann, sondern auch in technischer Beziehung als Dramaturg und

Regisseur. Das Wesen der Bühne hatte er voll erfaßt. Beim Schreiben schwebt das Theater ihm beständig vor Augen, und so gibt es bei ihm keine undankbaren Rollen, die die Schauspieler mit Widerwillen übernehmen. Diese Einsicht in das Bühnenwirksame befähigte ihn zur Auswahl und Annahme neuer Stücke. Ben Jonsons Erstlingswerk war von allen zurückgewiesen worden, bis es in Shakespeares Hände fiel, der die Aufführung gegen den Widerspruch der Schauspieler durchsetzte. Niemand verstand geschickter, unfruchtbare Stellen aus einem Drama auszumerzen und durch packendere zu ersetzen, ein Talent, das wiederum Ben Jonson zugute kam und seinem „Sejanus" zum Erfolg verhalf. Damit verband Shakespeare die klarste Einsicht in das Wesen der Schauspielkunst. Das geht aus jedem einzelnen Drama hervor, selbst wenn der Dichter es uns nicht mit deutlichen Worten in „Hamlet" bewiese. Ein weises Maßhalten in den künstlerischen Ausdrucksmitteln stellt er als Grundsatz auf: Nachahmung der Natur schwebt ihm als Ziel vor, soweit sich dies innerhalb der der Kunst gezogenen Schranken erreichen läßt. Trotz des kräftigen realistischen Zuges in seinen Werken bleibt der Dichter weit entfernt, einen unfruchtbaren Verismus zu predigen. Die Kunst ist kein Abklatsch des Lebens, sondern ein nach bestimmten Gesetzen aufgefaßtes Bild der Natur: aber die Kunst, die die Wirklichkeit in dieser Weise veredeln will, muß, wie es im „Wintermärchen" heißt, wiederum Natur sein. Das sechzehnte Jahrhundert besaß nur ein geringes Maß von ästhetischer Erkenntnis, immerhin genug, um nicht in den Grundfehler unserer Zeit zu verfallen, Lebenswahrheit und künstlerische Wahrscheinlichkeit zu verwechseln. Als Regisseur studierte Shakespeare den Schauspielern Lowin und Taylor, die dem Nachwuchs seiner Gesellschaft angehörten, die Rollen ein, dem einen die Heinrichs VIII., dem anderen den Hamlet. Beide entwickelten sich, wie es bei diesem Lehrmeister zu erwarten war, später zu den ersten Mitgliedern der königlichen Truppe. Einen solchen Bühnenkenner ließ man nicht zu Hause, wenn die Schauspieler des Lord Kämmerers zur Vorstellung an den Hof entboten wurden. Shakespeare

durfte nicht fehlen, wenn auch die Hauptrollen in den bewährten Händen von Burbage und Kempe lagen. 1594 spielte seine Gesellschaft vor Elisabeth, und unter den Mitgliedern werden nur diese drei Männer mit Namen aufgeführt, ein Beweis, daß der Dichter schon damals eine führende Stellung in der Truppe einnahm, obgleich er ihr erst seit sieben oder acht Jahren angehörte. Auch in den Rollenverzeichnissen steht sein Name stets unter den ersten. In erstaunlich kurzer Zeit hat er seinen Weg gemacht: es war sein poetisches Genie, das alle äußeren Schwierigkeiten überwand und den zugewanderten Jüngling aus Stratford nach wenigen Jahren der Anfängerschaft zu einem „Allerweltskünstler", einem Johannes Faktotum, wie der Angriff Greenes besagt, erhob.

> Die Abgeschiednen betracht' ich gern,
> ständ ihr Verdienst auch noch so fern,
> doch mit dem edlen lebendigen Neuen
> mag ich wetteifernd mich erfreuen.
>
> Goethe.

VI.
Erstes Schaffen.

Unter der Regierung Elisabeths und noch mehr unter der ihres Nachfolgers Jakob war die Freude am Theater außerordentlich groß und in allen Ständen verbreitet. Die Königin selbst konnte zwar die öffentlichen Schauspielhäuser nicht besuchen, da es dort an einem geeigneten Platz für die Majestät fehlte, und auch die feineren Privattheater scheint sie nur selten betreten zu haben. Aber desto häufiger mußten die Schauspieler zu ihr kommen. Kein Hoffest, keine Feierlichkeit, kein Einzug fand statt, ohne daß die dramatische Muse zu Worte kam. Bezeichnend ist ein Zug in Greenes „Bruder Bacon": in dem Stück wird der Besuch des Monarchen in Oxford angekündigt, und die erste und größte Sorge der gelehrten Doktoren besteht in der Suche nach einem geeigneten Theaterstück zum Empfang des Königs. Der regen Schaulust entsprach das Bedürfnis nach neuen Dramen. Henslowe verbrauchte für seine Bühne in zwei Jahren allein vierzig Novitäten. Die Bühne bildete das vornehmste und zugleich das populärste Vergnügen. Äußerlich gliederten die Schauspieler sich an die Aristokratie an, aber ihre Kunst war durchaus volkstümlich. Alle Stände und Gesellschaftsklassen zeigten für die Aufführungen das gleiche Interesse. Die Bühne war echt demokratisch, eine Stätte für die gesamte Nation. „Der geringste Arbeiter mit seinem Tabaksqualm", sagt der Dichter Dekker, „hat hier dasselbe Recht wie der parfümierte Höfling, der

Fuhrknecht so gut eine Stimme wie der Kritiker." Das Drama stellte sich als eine Volkskunst im besten Sinne des Wortes dar.

Man hat dem Theater diesen idealen Charakter abgestritten, für den besseren Bürgerstand jede Teilnahme an den verachteten Schauspielen geleugnet und Shakespeares Publikum nur als eine Auswahl von müßiggängerischen Adligen und von Lumpengesindel erklärt, das überall dabei sein muß, wo es etwas zu gaffen gibt. Vor allem soll niemals eine ehrbare Frau die Schwelle der Spielhäuser überschritten haben. Zur Unterstützung der Ansicht wird die Niedrigkeit der Bühne ins Maßlose übertrieben, vorhandene Roheiten und Auswüchse werden herausgegriffen und durch eine unhistorische Betrachtung außerhalb des Zusammenhanges verallgemeinert, so daß ein Zerrbild der wirklichen Zustände entsteht. Zur Widerlegung kann nur auf die Bewohnerzahl Londons verwiesen werden, die gar nicht für so viele Theater ausgereicht hätte, wenn nicht alle Stände zu ihnen geströmt wären. Und was die Angriffe der Puritaner anbetrifft, auf die man sich beruft, um das Wesen der englischen Bühne herabzusetzen, so beweisen sie gerade das Gegenteil. Hätten die Theater wirklich als Radauvergnügen der Jeunesse dorée und des Pöbels dahingedämmert: die frommen Männer hätten kein Wort über sie verloren. Aber gerade weil sie sich allgemeiner Beliebtheit erfreuten, weil die Schauspiele gerade den Bürgerstand, auf den es den Puritanern ankam, der strengen Kirchlichkeit entfremdeten, erregten sie den Haß der Fanatiker. Das geht aus ihren Schriften deutlich hervor, in denen sie wieder und wieder gegen die Anwesenheit anständiger Mädchen und Frauen in diesen Lasterstätten zetern und das ganze Volk als angesteckt von der heillosen Pest schildern. Ein biederer deutscher Landsmann schrieb 1602 seine englischen Reiseeindrücke nieder. Nachdem er die hohen Eintrittspreise der Theater vermerkt hat, fährt er fort, „undt findet sich doch stedts viele volckes, auch viele ehrbare Frauwen, weyle nuze argumenta undt vieler schöner lehren sollen tractiert werden". Ob gerade diese Gründe es waren, welche die Londoner Bevölkerung lockten, kann dahingestellt bleiben; auf jeden

Fall dürfen wir von einer englischen Nationalbühne so gut wie von einer spanischen oder griechischen reden.

Die Aufführung eines neuen Stückes bildete ein Ereignis, und die Bühnenschriftsteller erfreuten sich allgemeiner Beliebtheit. Zwar von seiten der Königin flossen die Huldbeweise nur spärlich. Elisabeth war mit den Jahren geizig geworden. Dagegen begünstigte der Adel Dichter und Schauspieler in hervorragendem Maße. Die jüngeren Herren fehlten bei keiner Vorstellung und saßen in dem Wirtshaus gern mit den Künstlern zusammen, aber auch die Männer in Amt und Würden liebten es, sich als Kunstkenner und -gönner aufzuspielen, und nahmen bereitwillig ein neues Werk mit einer schmeichelhaften Widmung entgegen. Auch im Volk kannte man die erfolgreichsten Autoren genau; beliebt wie sie waren, wurden sie nach alter englischer Sitte kurzweg beim Vornamen genannt. Der Dichter Heywood hat sie in einem hübschen Vers zusammengestellt:

Und hatten auch die zwei Akademien
an Greene den Grad der Meisterschaft verliehn,
stets blieb er Robin . . . .

. . . .

und Marlowe, dessen Witz und Geist bekannt,
ward anders nie als kurzweg Kit genannt.
Freilich sein Lied, wie einst Leander litt,
verdiente Besseres. Auch der wackere Kyd
hieß einfach Tom. Es glich Tom Watson ihnen,
den ganzen Namen konnt' er nie verdienen,
ob er die Dichtkunst auch so ausgeübt,
daß selbst Apoll in seinen Sang verliebt.
Tom Nash, der damals hochgeachtet war,
blieb auch der zweiten Silbe immer bar,
und Beaumont — ihm gebührt der höchste Dank
für seltnen Witz — hieß kurzweg immer Frank.
Shakespeare war Will, ob er auch honigsüß
als Meister sich von Lust und Kraft erwies.
Führt Johnson auch die hochgelehrte Feder
zum Musenquell, als Ben kennt ihn ein jeder,
und Webster, Fletcher nannte in der Schar
erles'ner Geister Jack man immerdar.

Die Zeilen stammen aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Damals war Shakespeare schon ein berühmter, vielleicht sogar der berühmteste Dichter seiner Zeit. Wann er mit seinen ersten Werken an die Öffentlichkeit getreten ist, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen: es muß aber schon wenige Jahre nach seiner Ankunft in London gewesen sein.

Der Übergang vom Schauspieler zum Bühnendichter war leicht zu finden. Mit den Worten des Autors nahm man es nicht genau; der Geschmack des Publikums und der Kassenerfolg bildeten die einzige Richtschnur der Theaterleiter. Jedes ältere Stück ward bei einer Wiederaufnahme in rücksichtslosester Weise den Bedürfnissen des Tages angepaßt, und ähnlich erging es neuen Dramen, in denen bei den Proben oder nach der ersten Aufführung unwirksame Stellen getilgt und durch zugkräftigere ersetzt wurden. Da die erworbenen Bühnenwerke im Eigentum der Schauspielergesellschaften standen, so ließen sie die Änderungen, wenn der Verfasser dazu nicht gewillt oder nicht in der Lage war, auch gegen seinen Wunsch von irgendeinem versgewandten Mitglied vornehmen. In dieser Weise wurde vermutlich Shakespeares dichterisches Talent zuerst ausgenutzt. Es ist wahrscheinlich, daß sich in vielen Dramen, die seit 1587/88 von seiner Gesellschaft gespielt wurden, Verbesserungen und Zusätze von seiner Hand befinden. Manchmal sind es nur einzelne Verse; in vielen Fällen mag er aber auch ganze Szenen unter Beibehaltung des ursprünglichen Planes umgearbeitet haben.

Aus der etwas weitgehenden Arbeit des Dramaturgen und Regisseurs erklärt es sich, daß eine Reihe von Stücken außer den in der Gesamtausgabe enthaltenen ihm von den Zeitgenossen und späteren Kritikern zugeschrieben werden konnte. In den meisten ist die Klaue des Löwen an vereinzelten Stellen deutlich zu erkennen; aber offenbar nahm die Mitwirkung Shakespeares bei allen diesen sogenannten „zweifelhaften Dramen“ nicht den Umfang an, daß die ihm am nächsten Stehenden darin Originalwerke des großen Dichters erblickten. Trotz unserer besseren philologischen und historischen Hilfsmittel müssen wir in dieser Hinsicht einen Vorrang

der Männer von 1623 anerkennen; Heminge und Condell, die damals die erste Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen veranstalteten, lebten mit ihm in jahrelanger Gemeinschaft und traten wahrscheinlich in allen echten und zweifelhaften Stücken auf. Es ist kaum denkbar, daß sie ein Originalwerk weggelassen haben. Der Dichter selbst hat leider für die Kinder seiner Muse gar nicht gesorgt. Er folgte dem älteren Brauch, mit dem erst Ben Jonson brach, und sah in ihnen nur Theaterstücke, deren Drucklegung ihm gleichgültig, ja aus finanziellen Gründen unerwünscht schien. Das Schicksal eines Dramas hing von dem Zufall ab. Der Vielschreiber Heywood beklagt sich, einige seiner Werke seien unwiederbringlich verloren, andere würden von den Schauspielern zurückbehalten, die keine Verbreitung in Buchform wünschten, aber es sei nie sein Ehrgeiz gewesen, bändeweise gelesen zu werden. Das war auch Shakespeares Standpunkt; der Druck konnte dem Theaterbesuch nur Abbruch tun. Mit Ausnahme der beiden Gedichte „Venus und Adonis“ und „Lucrezia“ gab er keines seiner Werke selbst heraus. Sowohl der Gesamtausgabe, die erst sieben Jahre nach seinem Tode erschien, steht er völlig fern, wie den verschiedenen Einzeldrucken, die ihres Formates wegen im Gegensatz zu der Folio Quartos genannt werden. Es sind Raubdrucke, die ohne Wissen des Verfassers von spekulativen Buchhändlern angefertigt wurden. In dieser Form erschienen sechzehn von Shakespeares Dramen bei seinen Lebzeiten, eines, „Othello“, nach seinem Tode. Den literarischen Freibeutern war es nur in den seltensten Fällen möglich, sich das wohlbehütete Manuskript des Dichters zu beschaffen; meistens verfügten sie nur über die ausgeschriebenen Rollen einzelner Schauspieler, die möglichst rasch wieder zu einem Ganzen zusammengearbeitet wurden, oder über ein Stenogramm, das während der Vorstellung aufgenommen war. Diese Kunst steckte aber damals noch in den Kinderschuhen; sie bestand in einer ungenauen und vieldeutigen Mischung von Buchstaben und Zeichenschrift. Irrtümer waren dabei nicht zu vermeiden, Shakespeares zwanzigtausend Wörtern gegenüber verfügte die Kurzschrift nur über fünfhundertsechsundfünfzig Wortzeichen. Man kann

sich denken, was dabei herauskam! Heywood weiß ein Lied davon zu singen, wie der Text seiner Stücke „verderbt und zerhackt“ und „nur nach dem Gehör“ wiedergegeben wurde:

> Es schrieben ein'ge stenographisch nach
> die Handlung, doch kein Wort, wie man es sprach.

Etwas besser fielen die Ausgaben aus, wenn sie von den Schauspielergesellschaften, also den Eigentümern der Stücke, selbst veranstaltet wurden. Dazu entschlossen sie sich wohl in Zeiten großen Geldmangels; zumal wenn die Theater polizeilich geschlossen waren, versuchten sie auf diese Weise ihre Bestände zu verwerten. Aber auch sie besaßen im besten Fall ein für die Aufführung zugestutztes Bühnenmanuskript und sie dachten nicht daran, zur Überwachung des Druckes den Verfasser heranzuziehen. Die Quartausgaben der Shakespeare-Dramen wimmeln von Fehlern und Entstellungen, von unverständlichen Wort- und Satzbildungen. Nur vereinzelte unter ihnen sind etwas besser, besonders die des „Hamlet“ von 1604. Ihr lag auf jeden Fall ein gutes Manuskript zugrunde, aber auf eine Mitwirkung des Dichters darf deshalb nicht geschlossen werden. Für einen so außergewöhnlichen Vorgang ist nicht der geringste Beweis erbracht. Auch den Herausgebern der schon erwähnten Folioausgabe von 1623 lagen die Originalhandschriften, obgleich sie sich dessen berühmen, höchstens in einzelnen Fällen vor. Vermutlich waren sie ganz oder teilweise bei dem Brand des Globetheaters 1613 ein Raub der Flammen geworden. Heminge und Condell begnügten sich mit der Gestalt, die die Dramen im Laufe einer langjährigen Bühnentradition angenommen hatten: Zusätze von fremder Hand wurden nicht ausgemerzt, Auslassungen, die der Regisseur für nötig befunden, häufig nicht wiederhergestellt. Es ist nur natürlich, daß die Lesarten der verschiedenen Ausgaben stark voneinander abweichen. Aber selbst wo sie übereinstimmen, haben wir nicht immer den getreuen Wortlaut des Dichters, sondern, wie aus Fehlern und Entstellungen ersichtlich ist, schrieben die späteren Herausgeber in Ermangelung anderen Materiales einfach die früheren Raubdrucke ab. Dazu kommt noch eine ungeheure Zahl von Druck-

fehlern, die sich aus der Art des alten Satzes ergab. Der Setzer hatte nicht das Manuskript vor Augen, sondern arbeitete nach Diktat. Das führte zu vielfachen Mißverständnissen; ähnlichklingende Worte wurden verwechselt, Verse als Prosa gedruckt, einzelne Reden falschen Personen zugeteilt oder gar Bühnenanweisungen in den gesprochenen Text aufgenommen. Die Philologie findet hier noch umfassende Arbeit, aber mit allem Fleiß wird sie kaum in der Lage sein, uns jemals ein Shakespearesches Stück genau in der Form zu liefern, wie es aus der Feder des Verfassers floß.

Aus dem gleichen Grunde, wie es unwahrscheinlich ist, daß die Herausgeber der Folio ein rechtmäßiges Drama vergaßen, kann man auch nicht annehmen, daß sie ein nicht von dem Dichter herrührendes oder nur oberflächlich von ihm überarbeitetes aufnahmen. Bedenken gegen die Echtheit sind hauptsächlich bei den Jugenddramen bis zu „Richard III." vorgebracht worden. Als Hauptgrund gilt, daß sie Shakespeares unwürdig erscheinen. Man vergißt dabei, daß auch er nicht als Meister vom Himmel fiel, sondern nur allmählich seine Größe erreichte. Wenn man in den Erstlingswerken bald die Hand Marlowes, Kyds oder Greenes zu entdecken glaubt, so sind das eben die erfolgreichen Vorbilder, die der junge Dramatiker oft bis auf einzelne ihnen charakteristische Redewendungen nachahmte. An ihnen bildete er sich und ihren Stil schrieb er, bis er den eigenen fand. Wer nur nach dem Stil urteilt, würde sicher den Verfasser der „Laune des Verliebten" und jenen des „Götz" nicht für dieselbe Person halten; „Lear" steht stilistisch dem „Titus Andronicus" und „Heinrich VI." näher, als „Tasso" dem „Götz" oder die „Braut von Messina" den „Räubern". Gerade die größten Dichter weisen infolge ihrer Vielseitigkeit und ihrer vorwärts drängenden Entwickelung die stärksten Abweichungen auf. Lope de Vega schreibt fünfzig Jahre lang mit derselben Leichtigkeit und Flüssigkeit Tragödien, Komödien und geistliche Spiele, Besseres und Minderwertiges durcheinander, wie es der Zufall, seine Laune und knappbemessene Zeit mit sich bringen; Shakespeare steigt folgerichtig von „Titus Andronicus" zu „Lear", von der „Komödie der Irrungen"

zu „Was ihr wollt“ auf. Das eine ist so notwendig eine Stufe seiner Entwickelung als das andere; es geht nicht an, ihm das Geringere abzusprechen, weil er später das Herrlichste geleistet hat. Wir werden uns schon trotz des Reizes, der darin liegt, neue Shakespearesche Stücke zu entdecken oder die Verfasserschaft anerkannter zu verwerfen, an das halten müssen, was in der Folioausgabe vereinigt steht. In ihr haben wir Shakespeare, nur Shakespeare, aber auch den ganzen Shakespeare.

Das Spiel, das einzelne Forscher mit der Autorschaft des Dichters treiben, ist nicht ohne Gefahr und hat viel dazu beigetragen, den Baconmythus möglich zu machen, eine der größten Torheiten des vorigen Jahrhunderts. Werden dem Dichter erst einzelne von seinen Dramen abgesprochen, so ist es nur ein Schritt weiter und man bestreitet seine Verfasserschaft insgesamt. Die Ansicht soll hier nur erwähnt, nicht widerlegt werden. Wenn ihre Anhänger trotz der zahlreichen Zeugnisse von Zeitgenossen, die von der Person des Schauspielers und des Dichters Shakespeare sprechen, noch immer daran festhalten, daß der eine ein ungebildeter Mensch war und die unter seinem Namen gehenden Dramen nicht geschrieben haben kann, so sind sie eben nicht zu überzeugen. Sie könnten ebensogut die Verfasserschaft Goethes oder Schillers in Abrede stellen. Ben Jonson und viele andere, die schon erwähnt sind oder im Laufe der Arbeit erwähnt werden, lebten im engsten Verkehr mit dem Dichter; sie waren ihm, wie Greene, zum Teil unfreundlich gesinnt. Und doch kam ihnen nie der Gedanke, daß dieser „ungebildete Bursche“ aus Stratford der Verfasser seiner erfolgreichen Stücke unmöglich sein konnte. In dieser an literarischen Zänkereien überreichen Zeit hätten sie sich ein Vergnügen daraus gemacht, das Verhältnis, daß er nur den Namen zu jenen Werken hergab, zu enthüllen. Noch törichter, als Shakespeares Verfasserschaft zu bestreiten, ist aber, in dem Kanzler und Philosophen Bacon den eigentlichen Schöpfer der Dramen zu vermuten. Mit gleich guter Berechtigung kann man, wie es ja auch geschehen ist, auf die Königin Elisabeth, auf Raleigh, Southampton oder Rut=

land verfallen. Für Bacon lag nicht der Schatten eines Grundes vor, seine Urheberschaft zu verleugnen; aber er stand der Theaterliteratur seiner Zeit völlig fern. Der angebliche Dichter von sechsunddreißig Stücken bejammert beständig in seinen Prosaschriften den Verfall der dramatischen Kunst, von deren Blüte er keine Ahnung hat. Er sagt auch selber von sich, er sei kein Dichter. Aber das verschlägt den Baconianern nichts; denn er hat, wie jeder in der Renaissance, auch einmal ein paar Verse verbrochen. Es sind Gelegenheitsreime dürftigster Art, aus denen jeder Verständige den Schluß ziehen kann, daß Bacon auch nicht die leiseste Spur von Poesie besaß. Doch alle Beweise helfen nichts gegen einen frommen Glauben. Es werden diesseits und jenseits des Ozeans weiter Bücher geschrieben werden, in denen Shakespeares Unbildung mit behaglicher Breite geschildert, Bacons dichterischer Genius mit kindlichen Scheingründen in den Himmel erhoben und seine Autorschaft mit albernen Spielereien wie Kryptogrammen und Akrostichen bewiesen wird. Es lohnt nicht, darauf ausführlicher einzugehen. —

Infolge des langjährigen spanischen Krieges, der mit der Niederlage der unüberwindlichen Flotte eine für England günstige Wendung nahm, erreichte dort die patriotische Begeisterung ihren Höhepunkt. Die Stimmung wirkte auf das Theater zurück. Man wollte nicht mehr von Griechen, Römern und Tartaren, von Kambyses, Appius Claudius und Tamerlan hören, sondern, wie in Deutschland nach den Siegen Friedrichs II., den Freiheitskämpfen oder den Erfolgen von 1870/71, wandte das gesteigerte Nationalgefühl sich der glorreichen Vergangenheit des eigenen Landes zu. Eine Reihe dramatisierter Chroniken, die die ruhmvollsten Ereignisse der heimischen Geschichte in roher, schnell zusammengeworfener Form auf die Bühne brachten, suchten das Bedürfnis zu befriedigen. Die Siege Heinrichs V. über die Franzosen bildeten eines der beliebtesten Themen; der stolze Tag von Azincourt lebte unvergessen in der Erinnerung der Nation und wurde mit Enthusiasmus auf dem Theater begrüßt. Der Erfolg dieser Historie war es, der den jungen Shakespeare bei seinem ersten selbständigen dichterischen Versuch bestimmte. Es lag

nahe, an die Heldentaten des großen Königs anzuknüpfen. Zwar bot die Regierung seines Sohnes, Heinrichs VI. (1422—1461), für den Patriotismus nicht viel Erhebendes, sie brachte ja den Verlust der französischen Provinzen und den entsetzlichen dreißigjährigen Bürgerkrieg. Immerhin waren seine Anfänge noch reich an wenigstens äußerlich erfolgreichen Schlachten, und die Thronstreitigkeiten der beiden Häuser York und Lancaster mußten ein besonderes Interesse erregen in einer Zeit, wo die Rechte der regierenden Königin in ähnlicher Weise erörtert und von mächtigen Feinden bekämpft wurden. In die Periode fiel auch das wunderbare Auftreten der Jungfrau von Orléans, und leicht ließen sich damit einige Abenteuer und das ruhmreiche Ende des tapferen Talbot verbinden, wenn es in Wirklichkeit auch erst dreißig Jahre später eintrat. Die Heirat des Königs mit Margarete von Anjou und der Friede mit Frankreich lieferten einen trefflichen Abschluß zu diesen Vorgängen, ganz in der Art des vorshakespeareschen, erfolgreichen Stückes von Heinrich V., in dem auch die Feindseligkeiten durch die Verbindung mit der französischen Prinzessin Katharina beendet werden. Weiter gingen Shakespeares Absichten nicht. Es wäre auch für einen Anfänger, der in seiner Theaterlaufbahn die Unsicherheit des Bühnenerfolges kennen gelernt hatte, ein lächerliches Unterfangen gewesen, sofort den Plan zu einer Trilogie zu entwerfen. Erst das Gelingen des ersten Wurfes zeitigte den zweiten und dritten Teil von „Heinrich VI.“. Allerdings sind schon in dem frühesten Stück Spuren vorhanden, die auf das Folgende hindeuten: so die Erwähnung von Glosters stolzem Weib Leonore und die Weissagungen auf künftigen Bürgerkrieg und Blutvergießen; aber diese sind zum großen Teil aus den Quellen, den Chroniken Halls und Holinsheds, in das Drama übergegangen und lagen, da es sich um allgemein bekannte Ereignisse handelte, so nahe wie im „Prinzen von Homburg“ die prophetischen Hinweise auf die kommende Größe des Hohenzollernhauses oder im „Tell“ der Ausblick auf die ferneren Freiheitskämpfe der Schweizer. Der erste Teil von „Heinrich VI.“ ist als selbständiges Drama gedacht und darf historisch nicht als

Exposition einer Trilogie aufgefaßt werden, wie es vielfach geschieht, um die Mängel des Stückes, besonders die zusammenhanglose Zersplitterung der einzelnen Handlungen zu entschuldigen.

Shakespeare sah in dem Stoff nichts als eine Reihe bühnenwirksamer Ereignisse; von der Vorstellung einer inneren Einheit, die das Wesen des Dramas ausmacht, besitzt er noch keine Ahnung. Er erhebt sich nicht über den Stil der dramatischen Chroniken und bleibt selbst hinter seinem Vorgänger Marlowe zurück, der es schon ganz anders verstand, eine Handlung um einen festen Mittelpunkt aufzubauen. Von einer einheitlichen Idee, daß etwa der Zerfall des reichen Erbteiles Heinrichs V. durch die Schwäche seines Sohnes und den inneren Zwist des Adels geschildert werden soll, kann nicht die Rede sein. Im Gegenteil, es ist anzunehmen, daß der junge Dichter trotz einzelner Exeter in den Mund gelegter Äußerungen, daß

> Heinrich aus Monmouth alles soll gewinnen,
> Heinrich aus Windsor alles soll verlieren,

auf die Bearbeitung des Stoffes verzichtet hätte, wenn er ihm nicht wenigstens äußerlich einen für das englische Nationalgefühl befriedigenden Abschluß hätte geben können. Noch ferner lag es ihm, ein Bild von der Auflösung des Feudalstaates zu entwerfen, ein Gedanke, den manche Forscher in diesem und den beiden ferneren Teilen der Trilogie haben finden wollen. Solche geschichtsphilosophische Ideen waren nicht nur Shakespeare seiner ganzen Bildung nach, sondern selbst den gelehrtesten unter seinen Zeitgenossen völlig fremd. In keiner der ihm zugänglichen Schriften fand der Dichter auch nur eine Andeutung, daß das modern-absolutistische Staatsgebilde der Tudors, in dem er lebte, etwas anderes sei als der mittelalterliche auf die Vasallität begründete Feudalstaat. Das geht deutlich aus seinem letzten Werk, aus „Heinrich VIII.", hervor; die dort herrschende Staatsidee unterscheidet sich in nichts von der in „Heinrich VI." oder „Richard II.". Das Verhältnis des Königs zu seinen Gefolgsleuten ist noch immer ein persönliches, nicht das des souveränen Fürsten zum Untertan. Wenn in den Römer-

tragödien eine staatsrechtlich höhere Auffassung zutage tritt, so geht sie auf Plutarch zurück, nicht auf Shakespeare.

In der Exposition zeigt der Dichter sich als geborener Dramatiker. Sie wirkt meisterhaft wie immer bei ihm und setzt mit intuitivem Verständnis an dem wesentlichen Punkte ein. Der Leichnam Heinrichs V. ist noch nicht unter die Erde versenkt, und schon bricht bei seiner Beisetzung die Zwietracht der Großen des Reiches aus, besonders zwischen dem Lord-Protektor und dem herrschsüchtigen Bischof von Winchester. Dazu kommen in rascher Folge die Unglücksbotschaften aus Frankreich, wo alles verloren zu sein scheint. Doch damit erschöpft sich die dramatische Gestaltungskraft des Dichters im Aufbau des Ganzen. Statt inneren Zwist und äußere Niederlage in klarer Wechselwirkung darzustellen, wie es der Stoff verlangt, klaffen beide Seiten der Handlung auseinander und lösen sich dies- und jenseits des Kanales in lauter einzelne, lose verbundene Szenen auf. Das Erscheinen der Pucelle in Frankreich hat nicht die Bedeutung, die ihm dramatisch zukommen müßte; denn unentschieden zieht der Krieg sich durch fünf Akte hin: bald erringt sie, bald Talbot oder gar York, dessen Auftreten die Zersplitterung voll macht, einen Erfolg. Zu Hause geht es ebenso. Der Streit Glosters und Winchesters wogt in drei Bildern hin und her und wird durch den neu ausbrechenden Hader zwischen Somerset und York, der leise mit seinen Erbansprüchen hervortritt, in den Hintergrund gedrängt, aber nicht entschieden.

Das liegt zum Teil an der Unselbständigkeit des Anfängers seinen Quellen gegenüber. Seine Unfertigkeit zeigt sich deutlich darin, daß er ihnen bald sklavisch folgt, bald von ihnen abweicht, mitunter sogar an Stellen, wo es am wenigsten nötig gewesen wäre. Den König, der in Wirklichkeit ein Kind war, macht er zu einem heranreifenden Jüngling. Er zieht Ereignisse zusammen, die um mehr als dreißig Jahre auseinanderliegen und flicht andere ein, z. B. die Geschichte des Hinterhaltes, den die Gräfin d'Auvergne dem tapferen Talbot legt, von denen die Chroniken nichts wissen. Auf der anderen Seite folgt er ihnen durch die wechselreichen Belagerungen von Orléans, Rouen, Bordeaux und Angers, die im

Interesse der dramatischen Gestaltung in einen großen Kampf vereinigt werden mußten, je nach dem Plan der Dichtung mit Erfolg für oder gegen die Engländer. In dem Gewirr von Gefechten tritt die Absicht des Verfassers nicht mit der nötigen Klarheit hervor. Die Zeit Heinrichs VI. ließ sich nicht zum Gegenstand eines patriotischen Schauspieles machen. An diesem fundamentalen Mißgriff leidet das ganze Stück. Auf jeden Sieg der Franzosen muß ein solcher der Engländer folgen. Die entscheidende Niederlage Talbots wird durch die Gefangennahme der Pucelle ausgeglichen und die Oberherrschaft Heinrichs zum Schluß wenigstens dem Scheine nach anerkannt.

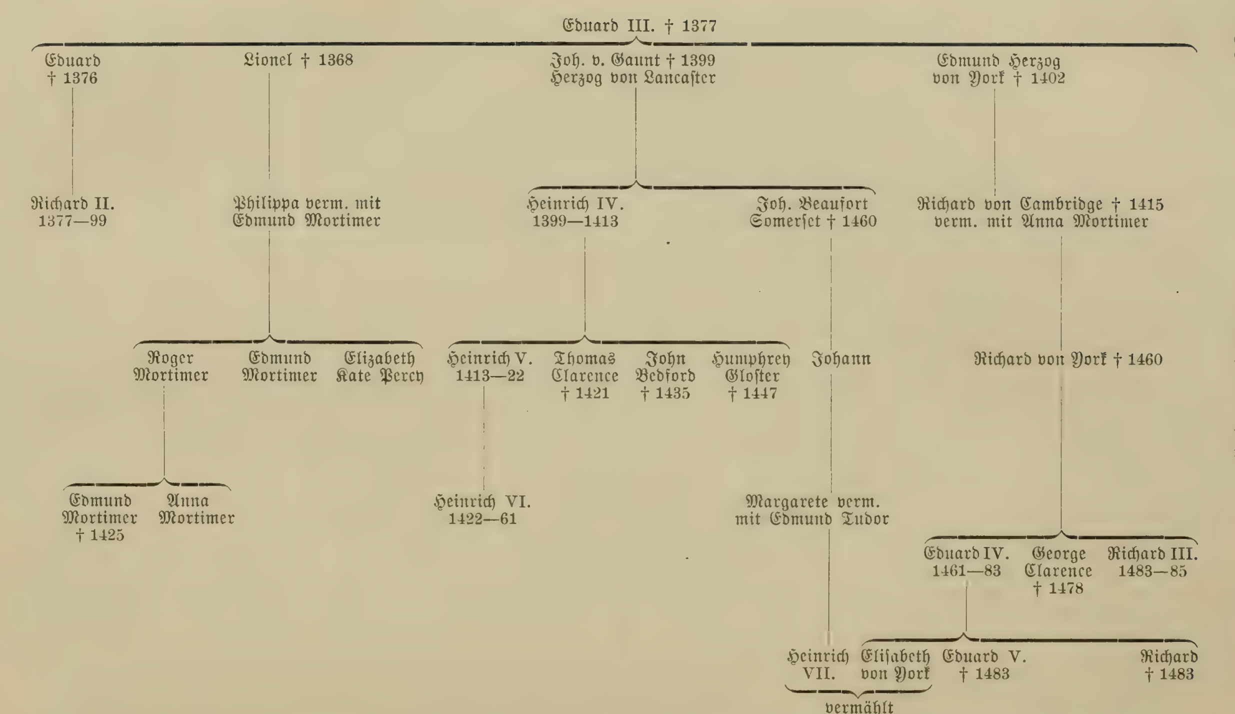
Das Nationalgefühl ist auch entscheidend für die Behandlung der beiden kämpfenden Völker. Zwar werden die Franzosen nicht so verächtlich geschildert wie in dem späteren „Heinrich V.", aber sie erweisen sich schon hier als feige, verschlagen und hinterlistig, den tapferen, ehrlichen Briten im offenen Kampf nicht gewachsen. Ihren ersten Sieg verdanken sie der Feigheit des Sir John Fastolfe, Talbots Gefangennahme erreichen sie in zehnfacher Überlegenheit, bei seinem Tod sind sie auch in starker Überzahl, Rouen erobern sie durch List, und alle weiteren Erfolge erzielen sie durch die Hexenkunst der Pucelle. Die Schilderung der Jungfrau ist dem Dichter oft verargt worden, aber er folgt hier nur der üblichen Auffassung. Seine Zeitgenossen glaubten an Zauberei, und in dem jugendlichen Stadium, in dem er damals stand, hatte er sich gewiß von der landläufigen Anschauung nicht frei gemacht. Er konnte in dem wunderbaren Eingreifen des Mädchens von Orléans nur eine teuflische Macht erblicken. Die Auffassung entsprach der der Franzosen, denn das Gutachten der Pariser Sorbonne führte Johannas Tod herbei. Wie hätte ein Engländer in der Landesfeindin mehr als eine Hexe und Dirne sehen können? Und doch ist sie nicht ganz ohne Sympathie behandelt. Ihr erstes Erscheinen entbehrt der Wärme nicht, ihre Sprache rührt durch einen einfachen, innigen Ausdruck, die Überredung Burgunds reicht zwar nicht an Schillers herrliche Verse heran, ermangelt aber nicht der eindringlichen Kraft, und gerade in der Szene, wo sie die höllischen Geister beschwört, erhebt

der Dichter sie, soweit es von seinem Standpunkt möglich ist. Sie bleibt eine Hexe, aber eine Hexe aus edelsten Motiven. Um des Vaterlandes willen ist sie bereit, Leib und Seele den Teufeln zu opfern:

> Nehmt meine Seele; Leib und Seel' und alles,
> eh' England die Franzosen niederwirft.
> Seht, sie verlassen mich! Nun kommt die Zeit,
> daß Frankreich muß den stolzen Helmbusch senken
> und niederlegt sein Haupt in Englands Schoß.

Patriotismus wußte Shakespeare auch bei den Feinden zu ehren. Wo sie aber mit seinen Landsleuten zusammenstößt, versagt seine Sympathie für Johanna völlig, und ihr letztes Auftreten stößt durch den einseitigsten Nationalhaß ab. Dabei erreicht das vaterländische Gefühl des Dichters noch nicht einmal sein Ziel. Die Franzosen, die, allerdings nur aus Furcht, die Tapferkeit und Kriegstüchtigkeit der Feinde anerkennen, stehen moralisch höher als diese Engländer, die für die Gegner nur Schmähungen, für sich selbst ein bis zu blöder Renommage gesteigertes Eigenlob besitzen.

Der Held des französischen Krieges ist Talbot, der Mittelpunkt der Vorgänge in England, wenn wir von dem nebenherlaufenden Streit des Lord-Protektors und des Bischofs absehen, ist York, der sich allmählich von dem verachteten Sohn eines enthaupteten Landesverräters durch die Güte und Schwäche des jungen Königs zum mächtigen Herzog und Heerführer, ja zum heimlich drohenden Thronbewerber aufschwingt. Die alte Familienfehde, die durch die Usurpation Heinrichs IV. eröffnet, durch die glänzende Regierung seines Sohnes Heinrich V. zeitweilig in den Hintergrund gedrängt war, lebt unter dem kraftlosen Enkel wieder auf. Um die Frage des Erbrechtes zu erklären, hat Shakespeare ziemlich unvermittelt die Unterredung Richard Yorks mit dem sterbenden Mortimer, dem letzten Sproß der antiköniglichen Partei, II, 5 eingeschoben. Sie soll die Lösung der in der vorhergehenden Szene aufgeworfenen Frage nach der Abstammung und dem Rechte Richards geben. Die Verhältnisse sind verworren. Der beifolgende Stammbaum, der auch für die späteren Königsdramen von Bedeutung ist, wird sie am besten dartun.



Kinder waren von Heinrich VI., George von Clarence und Richard III. vorhanden, die aber sämtlich vor diesem starben oder von ihm ermordet wurden.

Shakespeare selbst weicht von der Wirklichkeit ab, indem er Edmund Mortimer, den Onkel und Neffen gleichen Namens, verwechselt. Das kann ein Versehen oder eine dichterische Freiheit sein. Vielleicht lag ihm daran, an Stelle des jugendlichen im Jahre 1425 verschiedenen Mannes einen Vertreter der älteren Generation zu setzen, in dem symbolisch die ganze Vergangenheit lebt und zu Grabe getragen wird. Richard von York ist also in doppelter Weise zur Thronfolge berechtigt durch den zweiten und den vierten Sohn Eduards III., während die regierende Linie der Lancaster nur von dem dritten Sohn des gemeinsamen Ahnherren abstammt. Der Vorzug Yorks wird aber nur durch weibliche Verwandtschaft begründet, durch seine Mutter, die eine Urenkelin Lionels war; in männlicher Linie geht Heinrich VI. ihm unter allen Umständen vor. Die Kernfrage des Erbstreites ist, ob auch durch weibliche Verwandtschaft ein Thronrecht begründet werden kann, und zwar mit der Wirkung, daß die Tochter des älteren die männlichen Sprossen des jüngeren Stammes ausschließt. Shakespeare hat die Streitigkeit nicht entschieden; er konnte davon absehen, da sie bald nicht mit juristischen Gründen, sondern mit den Waffen in der Hand ausgetragen wurde. Vom rechtlichen Standpunkt läßt sich folgendes sagen. Das salische Gesetz, das die Töchter von der staatsrechtlichen Erbfolge schlechthin ausschließt, gilt in England nicht. Anna Mortimer besaß also einen Anspruch auf den Thron. Doch dieser trat erst dann in Kraft, wenn sämtliche männliche Deszendenten des gemeinsamen Stammvaters verstorben oder an der Ausübung der Regierung behindert waren. Richards von York Berufung zur Herrschaft kam also erst in Frage, wenn Heinrich VI. ohne Erben verstarb: dann allerdings aus doppeltem Grund als Urenkel Lionels in weiblicher, als Enkel Edmunds von York in männlicher Linie. Dagegen steht sein Anspruch auf das Herzogtum seines Vaters und Großvaters unzweifelhaft fest und wird von den Großen und dem Könige selbst anerkannt.

Auch Yorks Ehrgeiz wird nur angedeutet; er bleibt wie alle in diesem Stücke angeschlagenen Handlungen auf halbem Wege

stecken. Der Dichter führt nichts zu Ende, sondern bricht die Vorgänge an einer beliebigen Stelle ab und schließt mit der durch Suffolks Intrige herbeigeführten Vermählung Heinrichs mit Margarete von Anjou. Der Aufbau ist völlig undramatisch, und nichts Besseres läßt sich von der Führung der Handlung sagen. Die Vorgänge reihen sich episch aneinander; oft braucht Shakespeare den alten Exeter und seine chorartigen Reden, um den Übergang von einer Szene zur andern herzustellen. Auch in den einzelnen Auftritten gelangt er meistenteils nicht zu einer lebendigen dramatischen Gestaltung; sie verlaufen in lyrischen Deklamationen, nachdem die Situation in episch erzählender Weise herbeigeführt ist. So wirkt das Abenteuer Talbots im Schlosse der Gräfin d'Auvergne. Und sein und seines jungen Sohnes Tod auf dem Schlachtfeld erweckt geradezu den Eindruck einer alten Ballade, die in ein Wechselgespräch der todgeweihten Krieger aufgelöst ist. Vielleicht lag eine solche wirklich vor, und von ihr stammen die in diesem Drama sonst ungewöhnlichen Reime, der wehmütig innige Ausdruck, aber auch die durchaus epische Haltung der Szenen IV, 5—7. Sie lesen sich beinahe wie der Sang von Hildebrand und Hadubrand. Hier wandelt der Dichter noch ganz in der Art Marlowes und des sentimentaleren Kyd. An anderen Stellen freilich drängt er mächtig über die Vorgänger hinaus. Schon äußerlich vermeidet er die langen Monologe der älteren Dramatiker, und manche Szenen weiß er durchzubilden und zu beleben, wie sie es nie vermochten. Wie prachtvoll prasselt der Haß der beiden Feinde, des Bischofs von Winchester und des Herzogs von Gloster, aufeinander! Das klingt anders als die Tiraden des „Tamerlan", wo die Hauptperson deklamiert und der Gegenspieler ihr nur von Zeit zu Zeit ein neues Stichwort darreicht, hier herrscht in Rede und Gegenrede ein lebendiger dramatischer Pulsschlag. Und noch wirkungsvoller, mit genauestem Verständnis der Bühne und ihrer Forderungen ist die große Szene im Tempelgarten II, 4 entworfen, die Scheidung der beiden Parteien, der weißen und der roten Rose. In der Hitze des Streites treten York und Somerset mit ihren Anhängern ein. Wort und

Antwort folgen schlagend aufeinander, die sachliche Erörterung ist schon in persönliche Angriffe übergegangen. In der Mitte tritt ein Ruhepunkt ein, in kurzen Sätzen wird der Zuschauer über den Kern des Streites aufgeklärt, eine Aussicht auf Versöhnung zeigt sich, doch rasch schwindet sie wieder, und in neue Drohungen und Gehässigkeiten klingt die Szene aus. Die Kunst der Spannung, dies An- und Abschwellen der Stimmung konnte Shakespeare von keinem seiner Vorgänger lernen: da bricht seine dramatische Begabung mächtig hervor, da steht er ganz auf eigenen Füßen. Andere Szenen dagegen, und nicht die schlechtesten des Stückes, sind älteren Mustern mehr oder weniger unselbständig nachgebildet. Talbots Abenteuer mit der Gräfin d'Auvergne II, 3 geht auf ein Erlebnis des nicht weniger tapferen Tamerlan zurück, und die Werbung Suffolks um Margarete V, 3, der für sich selbst begehrt, während er für den König spricht, ahmt eine Szene Greenes nach, des Dichters, der Shakespeare des Plagiats beschuldigte.

Am deutlichsten zeigt sich die Unfertigkeit des Anfängers im Stil. Plattheiten wechseln mit schreiendem Bombast. Überall zeigt sich das Streben nach einem erhabenen Ausdruck, den die Engländer bei den italienischen Klassizisten bewunderten und nachzuahmen suchten. Shakespeares schon zitiertes „Tigerherz in Weiberhaut gehüllt“ ist nur eine Nachbildung von Rucellais „Schlangenherz in einer Weiberseele“. Eine direkte Kenntnis des Florentiner Dramatikers darf zwar bei unserm Dichter nicht vorausgesetzt werden, aber die beiden Phrasen sind aus demselben Geiste geboren. Und die Vermittler dieses Geistes waren die Senecanachahmer und Marlowe. Die geschwollenen Eröffnungsverse von „Heinrich VI“ schrieb der jugendliche Verfasser mit offensichtlichem Stolze nieder:

> Beflort den Himmel, weiche Tag der Nacht!
> Kometen, Zeit und Saatenwechsel kündend,
> schwingt die kristallnen Zöpf' am Firmament
> und geißelt die empörten bösen Sterne,
> die eingestimmt zu König Heinrichs Tod.

An dieser Stelle war es ihm gelungen, um mit Hamlet zu reden, den Herodes zu überherodessen und Marlowe, den Meister des dröhnenden Pathos, zu überdröhnen. Und dabei besitzt der Nachahmer noch die Keckheit, „den albern prächt'gen Stil" des älteren Dichters zu verspotten, von dem er IV, 7 sagt:

Der Türk', der zweiundfünfzig Reiche hat,
schreibt keinen so weitschweif'gen Stil wie diesen.

Die Szenen, die ein weicheres Gefühl erfordern, lehnen sich an Kyds und Greenes Ausdruck an. Der Anfänger besitzt eben noch keine eigene Sprache, und nur an vereinzelten Stellen stoßen wir auf Wendungen, die für Shakespeare charakteristisch sind. Eine Vorliebe für Wortspiele macht sich bemerkbar, die ihm durch das ganze Leben treu blieb, und einzelne seiner kühnen Bilder tauchen auf. Die greisen Locken Mortimers werden als die Boten des Todes bezeichnet, der Tod selbst als der milde Schiedsmann allen Elendes, und schon ganz in der reifen Art des Dichters wirkt das folgende klar ausgeführte Bild:

Die jüngst erwachsne Zwietracht dieser Peers
brennt unter Asche der verstellten Liebe
und bricht zuletzt in helle Flamme aus.
Wie erst ein eiternd Glied allmählich fault,
bis Haut und Fleisch und Knochen fallen ab,
so wird die tück'sche Zwietracht um sich fressen.

Seine Vergleiche bezieht der Anfänger mit Vorliebe aus dem ländlichen und kleinbürgerlichen Leben. Dort fühlt er sich zu Hause. Die Bienen, die aus ihrem Stock ausgeräuchert werden, der Pfau, der auf dem Hofe sein Rad schlägt, die ertränkten Mäuse, mit denen Alençon die halbverhungerten Engländer vergleicht, die Landleute, die ihr Korn zum Verkaufe nach der Stadt bringen, sind ihm von Stratford her vertraut. Die Bilder wirken frisch und natürlich. Solche Beziehungen lagen den älteren akademischen Dichtern fern. Und ihnen möchte es der arme Schauspieler so gern gleichtun! Zu diesem Zweck kramt er alle Schätze seines historischen und mythologischen Wissens aus. Die Gräfin d'Auvergne vergleicht

sich mit Tomyris, die den Perserkönig Cyrus tötete, die Jungfrau von Orléans will für Frankreich „halcyonische“ Tage heraufführen, der Dauphin vermutet den Speer der Deborah in Johannas Händen und spricht von Mohammed und der Mutter des Kaisers Constantin; neben Macchiavelli werden die Zaubergärten des Adonis und die Sternenjungfrau Asträa in gesuchten Vergleichen herangezogen. Dabei laufen dem Dichter einige Mißverständnisse unter. Er spricht I, 2 von neun Sibyllen und verwechselt also die christlichen Sibyllen, deren Zahl auf neun bis zehn angegeben wird, mit der gleichnamigen Prophetin Roms, die nur in der Einzahl vorkommt, aber neun Bücher besaß. Auch gab es zu Memphis nur eine von der Rhodope erbaute Pyramide, während Shakespeare I, 6 von zwei solchen Bauwerken weiß. Der Spott der dünkelhaften Akademiker hatte ihn offenbar gewurmt, und um sich ihnen an Wissen gewachsen zu zeigen, schleppt er seine ganze, etwas mangelhafte Gelehrsamkeit herbei.

Es war in der Tat etwas Ungewöhnliches, noch nie Dagewesenes, daß ein Jüngling ohne jede Universitätsbildung nach dem Kranze zu greifen wagte, den die gelehrten Herren aus Oxford und Cambridge als ihr gesichertes Eigentum betrachteten. Die Marlowe, Peele und Greene waren alle studierte Leute; klassische Kenntnisse galten als unerläßliche Vorbedingung des dichterischen Berufes, und wer sie nicht besaß, wurde als kecker Eindringling verhöhnt. Die Anschauung liegt Greenes schon erwähntem Angriff auf Shakespeare zugrunde und ebenso dem Spott, den Thomas Nash an anderer Stelle über einen dichternden Anfänger ergießt, der noch nicht einmal Lateinisch versteht.

Auch die Zeichnung der Charaktere beweist die Abhängigkeit des Neulings von älteren Mustern. Wir können hier noch nicht die reife Kunst des späteren unvergleichlichen Menschenbildners erwarten; die Gestalten sind roh, in derber Holzschnittmanier ausgeführt. Es genügt dem Dichter, sie von der Seite zu zeigen, die er gerade für die Handlung, oft auch nur für eine einzelne Szene braucht. Talbot, der zur Renommage neigende Vorkämpfer der

Engländer, ist dem großsprecherischen Tamerlan, in den Szenen, wo er sich als liebender Vater zeigt, dem weichmütigeren Helden der „Spanischen Tragödie" nachgebildet. Bei den zusammengehörenden Gruppen verzichtet Shakespeare auf eine feinere Unterscheidung der Personen. Die englischen Führer gleichen sich wie die französischen, nur daß bei ersteren der eine noch etwas tapferer als seine Genossen ist, bei den anderen je nach Bedarf Feigheit und Frivolität mehr oder weniger betont werden. Somerset, Suffolk und Winchester bilden die Gruppe der ränkesüchtigen Intriganten, denen die braven, etwas derben und polternden Charaktere Glosters und Warwicks gegenüberstehen. Für diesen, den Sprößling des Adelsgeschlechtes seiner Heimatprovinz, hegt der Dichter eine unverkennbare Vorliebe, ebenso für den verschlagenen, aufwärtsstrebenden Richard York. Überhaupt ist sowohl dieses Drama als die ganze die drei Teile von „Heinrich VI." und „Richard III." umfassende Trilogie im Yorkschen Sinn verfaßt, während in den späteren Historien die Sympathien des Dichters das Haus Lancaster begleiten. Von Frauen läßt sich in dem Jugendwerk kaum sprechen. Die Pucelle zeigt sich nicht als Weib, sondern als Hexe, und das Auftreten der Gräfin d'Auvergne und Margaretens kommt über eine kurze Episode nicht hinaus.

Nur eine Gestalt bedarf einer besonderen Erwähnung, die des jungen Königs. Für einen Anfänger ist sie mit großer Kunst und Selbständigkeit entworfen. Die Schwierigkeit war nicht gering, dem schwachen, tatenlosen Knaben das Interesse des Publikums zu gewinnen, zumal dieses Publikums, das in der Darstellung übermenschlicher Kraftgestalten schwelgte. Shakespeare gelang es dadurch, daß er neben der liebenswürdigen Weichheit das Königliche in Heinrichs Charakter betonte. Wenn er die streitenden Großen zur Ruhe ermahnt, wenn er über Burgunds Abfall mit einem kurzen Befehl, den Abtrünnigen zu bestrafen, hinweggeht, so liegt darin ebensosehr eine Verkennung der Verhältnisse als die Gewohnheit des Königssohnes, dessen Wünsche von äußeren Hindernissen nichts wissen, dessen ausgesprochene Worte den Wert vollendeter Taten

besitzen. Wir bemitleiden den Schwächling in der Mitte seiner unbändigen Vasallen; wir bedauern ihn, wenn er in edler Rechtsüberzeugung seinem gefährlichsten Feind Richard Plantagenet durch Erhebung zum Herzog selber den Weg zur Macht bahnt. Aber seine jugendliche Weltfremdheit und Herzensreinheit bewahren ihn vor Verachtung. Wenn auch ein Spielball in der Hand seiner Großen, bleibt er doch ein König, der die ihm eingegebenen Entscheidungen öffentlich mit Herrschermiene vertritt. Er läßt sich durch Suffolks Schilderung von Margaretens Reizen bewegen, sie statt der ihm zugedachten Braut zur Gattin zu nehmen; aber er vergißt nicht, den „guten Oheim Gloster" um Verzeihung zu bitten. In der Gestalt liegt ein Bruch mit der Marloweschen Tradition. Shakespeare wendet sich schon hier von dem Ideal seines Vorgängers, dem unter Macchiavellis Einfluß erwachsenen amoralischen Willensmenschen, ab. Auf der einen Seite empfand sein Gemüt zu weich, auf der anderen war seine Erkenntnis der Wirklichkeit zu klar, um sich mit den Gestalten der Tamerlan und Barrabas zu befreunden, deren rücksichtsloser Egoismus sich ins Ungeheuerliche aufbläht, bis er an irgendeiner Stelle unter dem vernichtenden Schlag des Schicksals zusammenbricht. Die Abkehr ist wichtig. Sie bildet die erste Stufe zu einer tieferen, inneren Tragik im Gegensatz zu der äußerlichen Marlowes. In „Heinrich VI." freilich zeigen sich davon nur Ansätze; selbst der gut angelegten Skizze des Titelhelden haftet in der Ausführung noch viel Schülerhaftes an.

Ein Volk, wie es Shakespeares spätere Dramen als Zusammensetzung verschiedener individualisierter Einzelpersonen enthalten, erscheint hier noch nicht auf der Bühne. Die Diener Glosters und Winchesters nehmen zwar für ihre Herren Partei, aber sie bleiben eine hinter den Helden herziehende Masse ohne eigenes Leben und Interesse. Der junge Dichter wagt noch nicht, über Marlowes Standpunkt hinauszugehen. Damit hängt es zusammen, daß das Drama frei von allen komischen Bestandteilen bleibt, die der reifere Verfasser zweifellos bei der Schilderung der Franzosen, der Diener,

die sich die Köpfe für ihre Herren blutig schlagen, und der Pucelle, wenn er dann überhaupt noch in ihr eine Hexe sah, verwendet haben würde.

Der erste Teil von „Heinrich VI." bietet ein merkwürdiges Beispiel intuitiven Könnens, das sich nicht in Taten umzusetzen vermag. Der Neuling zeigt eine reiche Begabung. Aber statt auf die Stimme seines Herzens zu hören, schielt er nach Vorbildern, von denen er nicht abzuweichen wagt. Sie hemmen seinen Flug, und ihrem übermächtigen Einfluß ist es zuzuschreiben, wenn so wenig Persönliches aus dem Drama herausklingt. Nur der Patriotismus äußert sich als unverkennbares Eigentum des Verfassers und der damit verbundene Haß gegen Rom und den Papst. Die Worte, die Gloster dem eifernden Bischof zuruft (I, 3), kommen dem Dichter aus dem Herzen:

> Mit Füßen tret' ich deinen Kardinalshut
> dem Papst zum Trotze und der Kirche Würden.

Der Lord-Protektor und York erwachsen in dem Drama zu Vertretern des nationalen Wesens, die im Gegensatz zu den mit Rom und Frankreich liebäugelnden Höflingen Suffolk und Winchester den Beifall des Dichters finden. Auch die Einführung des Oberbürgermeisters von London scheint nicht nur durch die Quellen veranlaßt zu sein, aus denen der Dichter schöpfte. Shakespeares Vater bekleidete ja dieselbe Stellung in Stratford; der Sohn blickte offenbar mit berechtigtem Stolz auf die Gestalt des Bürgers, der selbst den höchsten Aristokraten des Reiches gegenüber wacker das Gesetz und den städtischen Frieden vertritt.

Das Entstehungsjahr des ersten Teiles von „Heinrich VI." läßt sich schwer angeben, wie ja bedauerlicherweise überhaupt in der Zeitbestimmung der Shakespeareschen Werke noch immer keine volle Klarheit erzielt ist. Zwar steht die Reihenfolge der Dramen in großen Zügen fest. Aber im einzelnen ergeben sich doch noch viele Unsicherheiten, und es gibt Stücke, z. B. „Macbeth" und „Ende gut, alles gut", die in ihrer Datierung um mehr als ein halbes Dutzend Jahre schwanken. Von den wenigsten ist der Zeit-

punkt der ersten Aufführung bekannt. Der erste Druck, wenn er überhaupt bei Lebzeiten des Dichters stattfand, erfolgte meist erst Jahre nach dem Erscheinen und liefert also nur einen spätesten Termin für die Entstehung des betreffenden Werkes. Dasselbe gilt für die äußeren Zeugnisse, z. B. Erwähnung durch andere Schriftsteller, Eintrag in das Register der Buchhändlergilde oder Berichte über Aufführungen. Anspielungen, die in Shakespeares Dramen auf einzelne zeitliche Ereignisse gefunden sind, lassen auch wegen ihres unklaren und zweifelhaften Charakters meist ein sicheres Urteil nicht zu. In Ermangelung äußerer Beglaubigung hat man aus den Dramen selbst, besonders aus den Stilunterschieden innerhalb der einzelnen Werke, auf ihre Entstehungszeit schließen wollen. Shakespeares Vers befindet sich in fortlaufender Entwickelung. Im Anfang füllt er das Schema des Blankverses ziemlich mechanisch aus; er stellt je fünf Senkungen und Hebungen zusammen, schließt mit einer stark betonten Silbe und vermeidet das Enjambement, d. h. das Übergreifen des Sinnes von einem Vers in den nächsten. Jede Zeile stellt sich dem Sinne nach als ein Ganzes dar. Später erlaubt er sich Abweichungen. Der jambische Rhythmus wird oft durch Trochäen und Daktylen unterbrochen, eine elfte Silbe (weibliche Endung) findet sich am Ende des Verses ein, der auch mit einem gleichgültigen tonlosen Worte auslaufen kann. Das Enjambement wird mit den Jahren beständig häufiger. Dazu treten andere stilistische Merkmale. Gereimte Verse werden, je weiter der Dichter vorschreitet, immer seltener, Prosa dagegen wird bis zu einem gewissen Zeitpunkt immer häufiger; der Knittelvers, der in den Jugendlustspielen vielfach erscheint, verschwindet ganz, und besonders das Ende einer Rede, das in den früheren Stücken regelmäßig mit dem Versende zusammenfällt, wird mit wachsender Vorliebe in die Mitte der Zeile verlegt. Diese metrischen Eigentümlichkeiten haben Bedeutung für die Abfassungszeit der Dramen Shakespeares, wenn sie in maßvoller Weise verwendet werden. Einzelne Forscher gehen aber zu weit und vermeinen, einfach durch mechanisches Auszählen von Silben und Reimen die Zeitfolge seiner Werke

festlegen zu können. Der Stoff eines Stückes und die Stimmung, in der es entstanden ist, der Einfluß der Quellen und der Erinnerungen an früher vom Dichter behandelte ähnliche Gegenstände dürfen nicht außer acht bleiben, und nur innerhalb dieses Rahmens können die metrischen Zeugnisse wirklich mit Erfolg gebraucht werden. Im allgemeinen läßt sich sagen: je freier Rhythmus und Vers behandelt sind, desto später liegt das betreffende Drama.

Bei den Jugendwerken versagen aber auch diese Hilfsmittel. Der Dichter schreibt hier noch nicht seinen eigenen Stil, sondern den der Vorgänger. Was den ersten Teil von „Heinrich VI.“ anbetrifft, so kann nur eine Vermutung aufgestellt werden, daß er spätestens 1589 entstanden ist. Henslowe führte 1591 ein Drama dieses Namens auf, in dem Alleyn, „der süße Ned“, wahrscheinlich den Talbot spielte. Das Werk erzielte einen starken Erfolg; denn im Jahre darauf konnte Thomas Nash schreiben: „Wie würde es den wackeren Talbot erfreut haben, hätte er ahnen können, daß er zweihundert Jahre nach seinem Tode auf der Bühne Triumphe feiern und seine Gebeine mit den Tränen von zehntausend Zuschauern einbalsamiert haben würde.“ Bei der räumlichen Beschränktheit der damaligen Theater bedeutet diese Besucherzahl eine stattliche Reihe von Wiederholungen. Gedruckt wurde das Drama zum erstenmal in der Folioausgabe von 1623.

Die nächste dramatische Arbeit Shakespeares ließ nicht lange auf sich warten. „Titus Andronicus“ entstand auch vor dem Jahre 1590, wenn er auch wohl erst 1591 oder 1592 auf die Bretter kam und 1594 im Drucke erschien. Diese älteste Quartausgabe eines Shakespeareschen Stückes war bisher nur aus einem Eintrag in das Buchhändlerregister bekannt; erst kürzlich ist ein einziges Exemplar davon durch einen glücklichen Zufall in Schweden gefunden worden. Die neue Tragödie unterscheidet sich dadurch von ihrer Vorgängerin, daß der Verfasser weniger in den Spuren Marlowes als in denen Kyds wandelt. Außerdem muß er in der Zwischenzeit die Bekanntschaft der Senecaschen Dramen gemacht haben, die ihm bis dahin nur aus den Nachahmungen eng=

lischer Schriftsteller vertraut waren. In „Titus“ ist der Einfluß des römischen Dramatikers nicht zu verkennen; Ereignisse aus seinem „Thyestes“ sind übernommen, und ein Vers aus „Hippolyt“ wird wörtlich angeführt. An der Hand Senecas gelang es Shakespeare, die Schwäche seines Erstlingswerkes, die Uneinheitlichkeit der verschiedenen auseinanderfallenden Vorgänge, zu vermeiden. Im Gegensatz zu dem ersten Teil von „Heinrich VI.“ bot „Titus“ einen vorzüglichen Stoff. Die Handlung leidet zwar an einer Überfülle von Ereignissen, doch das entsprach den nationalen Theaterbedürfnissen. Immerhin ist sie einheitlich, und die vielen Geschehnisse greifen mit Notwendigkeit ineinander. Dazu kam ein anderer Vorzug: sie enthält einen Reichtum an schauderhaften Taten, die sowohl in dem nationalen Geschmack als in Senecas Vorbild und der klassizistischen Theorie der Tragödie eine Begründung fanden. Häufung entsetzlicher Greuel war beliebt. Wir müssen bedenken, im Theater saßen die Enkel und Urenkel der Männer, welche die Vernichtungskämpfe der beiden Rosen durchgefochten hatten. Öffentliche Folterungen und Hinrichtungen standen an der Tagesordnung: das Gräßlichste wurde auf den Brettern möglichst anschaulich dargestellt. In „Kambyses“ sollten laut einer Bühnenanweisung die Allegorien der Grausamkeit und des Mords mit blutgefärbten Händen auftreten, und an einer anderen Stelle dieses Stückes wurde das Blut dadurch markiert, daß der Schauspieler eine mit Essig gefüllte Blase ausdrückte. Die Scheußlichkeiten sind nicht Shakespeares Geschmack, sondern der seiner Zeit, aber als praktischer Theatermann dachte er nicht daran, gegen den Strom zu schwimmen. Als Jack Wilson, ein Mitglied der Leicesterschen Truppe, 1581 den Auftrag zu einer Tragödie erhielt, wurde verlangt, daß sie nicht nur amüsant und originell, sondern auch reich an Mordtaten, Sittlichkeitsverbrechen und Gewaltsamkeiten sein sollte. In gleicher Weise empfiehlt der Italiener Scaliger in seiner Poetik (1561) als besonders für die Tragödie geeignet: „Große Taten, Gewaltsamkeiten, Befehle der Könige, Totschlag, Verzweiflung, Hinrichtungen, Verbannungen, Raub der Kinder, Vatermord,

Schändung, Brandstiftung, Schlachten, Blendungen, Geheul, Jammer, Eroberungen, Beisetzungen und Leichenreden", während für die Komödie Heiraten, Prellereien, Trinkgelage und ähnliches von besonderer Wirkung seien. Shakespeare hat die Vorschriften des einflußreichen Kunstkritikers nicht gekannt; man wäre sonst zu glauben versucht, er habe ein tragisches Musterbeispiel zu dessen Lehre liefern wollen. Kaum einer der angeführten Gegenstände fehlt in „Titus". Das Drama bietet eine Häufung der entsetzlichsten Greuel; von vierzehn Hauptpersonen werden elf umgebracht. Der Dichter erreicht mit seinen Toten beinahe den höchsten Rekord unter den Zeitgenossen. Nur Greene bleibt ihm in „Selimus" noch überlegen und besonders Kyd, dem es in „Soliman und Perseda" gelingt, alle fünfzehn Hauptpersonen bis auf die letzte abzuschlachten. Die Tragödie darf nicht zaghaft sein. Auch Sophokles' Ödipus tritt mit blutenden Augenhöhlen auf; Gloster wird in „Lear" vor unseren Blicken auf entsetzliche Weise des Gesichtes beraubt: wir wenden uns mit Schaudern ab, aber der Dichter braucht hier das Furchtbarste, um seine Absicht zu erreichen. In „Titus Andronicus" sind die entsetzlichen Untaten Selbstzweck und damit zwecklos; statt der tragischen Erschütterung erregen sie Ekel, und statt zu steigern, werden sie langweilig und stumpfen ab. Eine Schlacht erhebt trotz der Ströme vergossenen Blutes, ein Gemetzel widert an. Es geht in dem Drama wie in einem Schlachthause zu, an das die Vergleiche des Dichters mehr als einmal erinnern; besonders im letzten Akt werden die Menschen wie Kälber abgestochen. Sarrazins Behauptung, nur der Sohn eines Schlächters vermochte die Tragödie zu schreiben, geht zu weit, aber wenn etwas den Fleischerberuf Shakespeares wahrscheinlich machen kann, so ist es dieses Werk.

Auch diese Roheiten haben Verteidiger gefunden. Man hat auf den geschichtlichen Hintergrund hingewiesen, die Zustände und Sitten des verfallenden Römerreiches. Die Entschuldigung ist haltlos. Eine überkultivierte, sittlich verderbte Zeit macht ihre Mordtaten ohne Brutalität gleichsam in Glacéhandschuhen ab. Auch

unternimmt der Dichter nicht den geringsten Versuch, das Schauder-hafte in historischer Bedingtheit darzustellen. Die Tragödie ist vielmehr bis auf einige lateinische Zitate so unrömisch wie möglich, und von den vielen Schwärmern für das geschichtliche Drama glückt es nur einem einzigen mit Hilfe der seltsamsten Verdrehungen, das vorliegende Stück historisch auszudeuten.

Titus Andronicus, der ruhmgekrönte alte Feldherr, kehrt triumphierend mit der gefangenen Gotenkönigin Tamora und ihren Söhnen nach Rom zurück. Das Volk will ihn zum Kaiser er-heben; er lenkt jedoch die streitige Wahl auf den ältesten Sohn des verstorbenen Herrschers, auf Saturnin. Zum Lohn verspricht dieser, sich mit der Tochter seines Wohltäters, Lavinia, zu verbinden. Doch die Schönheit der Gefangenen blendet ihn, und er macht Tamora, die schlimmste Feindin des Titus, die ihm für ihre erschlagenen Söhne Rache geschworen hat, statt der erkorenen Braut zur Kaiserin. Ihr ehebrecherischer Buhle, der Mohr Aron, zettelt ein Komplott an, das zwei Söhne des Titus anscheinend des Mordes am Prinzen Bassian überführt, und stachelt Tamoras Söhne Chiron und Demetrius auf, Lavinia zu vergewaltigen. Damit sie das Verbrechen nicht verraten kann, werden ihr die Hände abgehackt und die Zunge ausgerissen. Über Titus' Söhne spricht der Kaiser das Todesurteil. Aron spiegelt dem Vater vor, durch Aufopferung einer Hand könne er dem Zorn des Kaisers genügen: der Be-trogene geht in die Falle und schneidet sich selbst die Rechte ab, doch statt der lebenden Kinder erhält er nur ihre blutigen Häupter. Sein letzter Sohn flieht zu den Goten, um den Rachezug gegen Rom vorzubereiten, während er selbst halb wahnsinnig mit seinem Bruder und seinem Enkel sowie der geschändeten Tochter zurückbleibt und gleichfalls Vergeltung plant. Die Furcht vor den anrückenden Goten liefert zunächst die Söhne der Kaiserin in seine Hände; er schlachtet sie ab, und als Pastete zubereitet werden sie der eigenen Mutter zum Mahle vorgesetzt. In dem darauffolgenden Schluß-gemetzel finden die meisten der noch lebenden Personen den Tod.

Eine Quelle, aus der der Dichter diese Handlung bezog, hat

sich nicht ermitteln lassen, trotzdem ist es unwahrscheinlich, daß er selbst den grausen Stoff aus einer Erzählung von Titus Andronicus, Senecas „Thyest“ und der Sage von Tereus und Prokne in Ovids Metamorphosen zusammengestellt hat. Es spricht vieles dafür, daß er ihn mehr oder weniger vorbereitet bei einem Italiener fand. Das große Epos des Trissino, „Italia liberata“ hatte die Goten in die italienische Literatur eingeführt, in Torquato Tassos „Torrismondo“ betraten sie die Bühne. Die Fabeln von Prokne und Thyest wurden mit Vorliebe in Italien dramatisch behandelt und besonders die letztere wurde häufig ganz im Stile Shakespeares für die Katastrophe verwendet. Auf eine italienische Quelle weisen auch die klassischen Vergleiche hin, die in keinem Werke unseres Dichters so zahlreich auftreten.

Beim ersten Blick fällt die Ähnlichkeit des Dramas mit dem letzten Akt des ersten Teiles von „Heinrich VI.“ auf. In beiden Fällen wird ein schwacher Herrscher durch die Schönheit einer Frau verleitet, sie aus der Kriegsgefangenschaft auf den Thron zu erheben und die ihm zugedachte Braut zu verschmähen. Und wie dort Suffolk der Margarete von Anjou, so steht hier der ehebrecherische Aron der Tamora zur Seite. Die Wiederkehr desselben Verhältnisses ist wichtig, denn aus ihm wächst der Frauentypus hervor, der Shakespeares Jugendwerke beherrscht: die Furie, das weibliche Ungeheuer, erfüllt von Sinnlichkeit und Blutgier, die an Grausamkeit die gewalttätigsten Männer übertrifft. Sie ist Senecas Klytämnestra nachgebildet. Aber es bleibt für den jugendlichen Verfasser bezeichnend, daß er gerade an dieser Maßlosigkeit Gefallen fand. Die Frauen sind offenbar nicht so milde und freundlich in sein Dasein eingetreten wie in das Goethes; Shakespeare schaut zu ihnen anfangs wie zu einer unerklärlichen feindseligen Naturgewalt auf. Diese Jugendeindrücke schwanden auch später nicht ganz. Die Gestalt des weiblichen Dämons taucht immer wieder auf; den sanften Dulderinnen wie Ophelia und Desdemona läßt der Dichter noch die Lady Macbeth und die entmenschten Töchters Lears folgen. Tamora eröffnet den grausigen Reigen und

zeichnet sich zugleich als die fürchterlichste von allen aus. Zwar ihre Hände bleiben rein von Blut. Aber ein Weib, das mit höhnischen Worten zur Entehrung eines anderen aufreizt, erscheint schlimmer als die wildeste Mörderin. In dem Mohren Aron erwächst ihr ein ebenbürtiger Geliebter, ein vollendeter Teufel, eine verzerrte Übertreibung im Stile des Marloweschen Juden von Malta. Der einzige menschliche Zug der beiden Ungeheuer liegt in einem starken Familiengefühl, wodurch ihre Bosheit, im Gegensatz zu Marlowes Art und in Nachahmung Kyds, wenigstens einen Schein von Berechtigung erhält. Tamora handelt aus Rache für ihre Söhne, und der Mohr opfert sich selbst auf, um sein Bastardkind zu retten.

Auch auf seiten der Androniker ist das Urgefühl für die Sippe stark ausgeprägt und zum leitenden Motiv erhoben. Die eintönige Graßheit des Ganzen läßt leider einen Genuß im einzelnen nicht aufkommen, sonst würde die Gestalt des alternden, vom Unglück geschlagenen Titus inmitten des kindlichen Enkels und der entehrten Tochter auf das tiefste ergreifen. Die Figur des Helden dankt ihre Entstehung auch nicht Shakespeares Phantasie allein. Der zum Rächer des Sohnes berufene Vater hatte sich schon in der „Spanischen Tragödie" bewährt. Die Gestalt ist echt tragisch, doch in der Ausführung auch durch das Übermaß des Greulichen verzerrt. Einzelne glückliche Momente, wie der halbe Wahnsinn im letzten Akt, gehen dadurch verloren. Der dämmernde Zwischenzustand zwischen geistiger Umnachtung, kindlicher Frömmigkeit und brennendem Verlangen nach Rache, dieses Zittern zwischen Ergebung und Handelnwollen bereitet auf die großen Seelenanalysen der späteren Dramen vor. Welche Zartheit der Empfindung liegt darin, daß dieser Titus, der die blutigsten Taten verrichtet, sich über den Tod einer unschuldigen Fliege empört! Wir denken an Brutus, der einen Cäsar ermordet, dem aber der Schlaf eines müden Knaben heilig ist.

In der strafferen Komposition und der trotz einzelner Rückfälle ins Epische dramatischeren Führung der Handlung liegt der

Fortschritt des „Titus", im Stil dagegen erhebt er sich nicht über das Erstlingswerk. Das ist begreiflich: in dieser Hinsicht waren Seneca und die Italiener schlechte Lehrmeister. Die phrasenhafte Rhetorik und Marlowes dröhnendes Pathos imponieren dem jungen Dichter noch immer. Der einfache unmittelbare Ausdruck für ein Gefühl geht ihm noch ab; statt dessen deklamieren seine Menschen über ihre Empfindung, oft in gesuchtester und geschraubtester Weise. Für seinen Vaterschmerz beim Anblick der entstellten Tochter findet Titus III, 1 die gespreizten Redensarten:

Ich bin das Meer, hör' ihre Seufzer wehen.
Sie ist der weinende Himmel, ich das Land;
so schwellen ihre Seufzer denn mein Meer
und ihrer Tränen Sintflut überschwemmt
in steten Schauern strömend mein Gefild.

Geradezu erheiternd wirken neben dem erkünstelten Schwall Bilder, die der Dichter seiner eigenen kleinbürgerlichen Welt entnimmt. Der Schmerz, der keinen Ausweg findet, erinnert ihn an ein verstopftes Ofenrohr. Der Vergleich ist nicht schlecht, aber in der Rethorik dieser Tragödie geschmacklos. Solche Stilwidrigkeiten beweisen die Unreife des Anfängers. Frisch und kräftig dagegen wirken seine Naturschilderungen II, 3, in denen er sich der eigenen Anschauung überlassen kann:

Die Vögel singen hell aus jedem Busch,
die Schlange sonnt sich aufgerollt im Grün,
das Laub erzittert in der kühlen Luft
und malet Schattengitter auf den Grund.
In seinem süßen Dunkel laß uns ruhn.
Horch! Widerhalls Geplauder neckt die Hunde,
den wohlgestimmten Hörnern laut erwidernd,
als tön' ein Doppeljagen uns zugleich!

Bei der Jagd in Wald und Feld ist Shakespeare zu Haus. Nur schade, daß die hübsche Schilderung im Munde der Tamora der psychologischen Begründung entbehrt und dadurch völlig verloren geht.

Die Sucht, mit gelehrten Kenntnissen zu prunken, macht sich wieder bemerkbar. Zwar die mythologischen Vergleiche stören weniger, wenn sie von Leuten gebraucht werden, die wenigstens dem Namen nach Römer sind; aber der Dichter geht darüber hinaus und legt ihnen lateinische Zitate aus Seneca, Ovid und Horaz auf die Lippen, wobei ihm das Unglück widerfährt, einen Vers in der falschen Form seines Schullesebuches zu wiederholen.

Auch der Clown, der später eine so große Rolle spielt, erscheint hier zum erstenmal in der Gestalt eines Bauern. Seine Reden, reich an Mißverständnissen und Wortverdrehungen, sind in Prosa gehalten. Er ist ziemlich gewaltsam in das Drama hineingebracht mit einer kurzen und nicht sehr witzigen Rolle, immerhin besitzt die komische Figur ihre Wichtigkeit. Sie zeigt, daß Shakespeare sich von Marlowe unabhängig zu machen sucht und auf die nationale Tradition zurückgreift, die schon in den Moralitäten Tragik und Komik verband. Aus diesen alten Stücken stammt auch der Gebrauch der Allegorie V, 2, das Eingreifen der als „Rache" verkleideten Tamora. Es ist ein Mißgriff, und Shakespeare hat sich bald selbst davon überzeugt. Denn „Titus Andronicus" blieb das einzige Drama, in dem er sich des aus der Mode gekommenen Kunstmittels bediente.

Das Trauerspiel hatte einen vollen Erfolg; in zwei Monaten wurde es siebenmal aufgeführt. Das war damals eine große Zahl, wenn man bedenkt, daß das beliebteste Stück, die „Spanische Tragödie", es in derselben Frist auch nur auf dreizehn Vorstellungen brachte. Und die Gunst des Publikums blieb dem „Titus" treu. In den folgenden Jahren wurde er nicht nur von Shakespeares Truppe, sondern auch von den Dienern der Grafen Pembroke und Sussex gespielt.

Mit reiferer Kunst wandte sich der Dichter wieder der englischen Geschichte zu. Der Erfolg von „Heinrich VI." verlockte zu einer Fortführung. In den beiden Chroniken von Hall und Holinshed fand sich noch hinreichendes Material aus der langen, unruhigen Regierungszeit des unglücklichen Königs. Sogar zu viel

für ein Drama. Die Masse des Stoffes zwang zu einer Teilung in zwei Stücke. Die Größe der Aufgabe schreckte den jugendlichen Dichter nicht. Durch die beiden vorhergehenden Versuche war er seiner Kraft bewußt geworden und fühlte sich selbst einem solchen Riesenwerk gewachsen. Im Gegensatz zu dem ersten Teil von „Heinrich VI.“ sind die beiden nachfolgenden als Zyklus entworfen und ausgeführt. Sie werden von einer gleichen einheitlichen Absicht getragen, die in dem Erstlingswerk fehlte. Dort handelte es sich nur um eine patriotische dramatisierte Chronik; nunmehr geht Shakespeare daran, den Sturz des Hauses Lancaster zu schildern, mit dem das Aufkommen der Yorks in Wechselwirkung steht. Infolgedessen hören wir von dem französischen Kriege nichts mehr, und der häusliche Erbstreit bildet den alleinigen Gegenstand der beiden Dramen. Ihr zusammenhängender Charakter wird schon dadurch über allen Zweifel bewiesen, daß die Grundlage des Ganzen, die Rechts- und Erbfolgefrage, nur an einer Stelle Erörterung findet, während in dem nachfolgenden Teil der Verfasser sie als bekannt voraussetzen darf. Gerade diese rechtlichen Erwägungen, sowie manche juristische und tatsächliche Widersprüche zeigen aber auch, daß der erste Teil von „Heinrich VI.“ ursprünglich nicht zu dem Zyklus gehörte, sondern nur mit ihm verbunden wurde, weil er äußerlich die ersten Regierungsjahre des Königs ausfüllte.

Die Zerlegung des umfangreichen Stoffes, der historisch einen Zeitraum von etwa dreißig Jahren umfaßt, ist glücklich. Die erste Hälfte führt in breiter Ausführung die Parteien im Staate und am Hofe vor. Als der Mächtigste und Rücksichtsloseste unter denen, die um die Macht ringen, tritt York hervor: er wagt sogar die Hand nach der Krone auszustrecken. Die Schlacht bei Saint-Albans besiegelt seinen Sieg über den König. Die zweite Hälfte, der dritte Teil von „Heinrich VI.“, eröffnet mit der letzten verzweifelten Anstrengung des Hauses Lancaster, das noch einmal die Oberhand gewinnt, bis es nach verschiedenen Wechselfällen endgültig erliegt. Eduard IV. besteigt den Thron Heinrichs VI. In der ersten Hälfte

— Heinrich VI. Zweiter Teil — zeigt Shakespeare sich besonders glücklich in der Entwickelung der überreichen Handlung. Zwar nimmt er noch manche Einzelheiten aus den Quellen auf, die besser weggelassen oder nur erzählt worden wären, wie die Episode des Betrügers Simpcox, dem Glosters Peitsche die Gesundheit wieder verschafft, oder den Zweikampf zwischen Meister und Gesell, der die erste Kunde von Yorks Umtrieben gibt; aber im Ganzen herrscht ein kräftiges Leben, die Ereignisse drängen dramatisch vorwärts, und trotz einer Fülle von Nebenumständen bleibt das Hauptziel gewahrt. Die zweite Hälfte — Heinrich VI. Dritter Teil — dagegen leidet besonders gegen den Schluß unter einer Abschwächung; die Handlung zersplittert und löst sich in eine Reihe verworrener Schlachten auf. Zum Teil mag die Vorliebe des Publikums für Kämpfe, in denen die Schauspieler sich an Fechtkünsten überboten, schuld sein, zum Teil auch die Scheu des Verfassers, von den Quellen zu stark abzuweichen; aber doch nur zum Teil, denn im allgemeinen nimmt er mit Recht der Geschichte gegenüber einen sehr freien Standpunkt ein. So zählte Yorks Sohn, Richard, der im Drama bei Saint-Albans tapfer ficht, zur Zeit der Schlacht erst drei Jahre, der Ehebruch der Königin Margarete ist unhistorisch, Suffolks Niedertracht und Winchesters sündiger Tod sind Erfindungen des Dichters. Ebenso hätte er auch die vielen Kämpfe zu einer großen Entscheidung zusammenziehen können. Aber, wie es ihm auch in den reiferen Dramen oft ergeht, Shakespeare ermattet gegen das Ende. Er hat die Lust an der Arbeit verloren, offenbar über neuen Plänen, die seine Phantasie abziehen, und eilt in hastiger Weise zum Schluß, nur um fertig zu werden, ein sorgloses Verfahren, das allerdings durch die Freiheit der englischen Bühne und ihre Fähigkeit, alles darzustellen, begünstigt wurde. Im Gegensatz zu dieser Ungebundenheit wirkt der strenge Regel- und Formzwang des griechischen und französischen Theaters vorteilhaft auf den Dichter ein, da er energisch auf eine gleichmäßigere Durcharbeitung des Ganzen drängt. Stücke, die in ihren einzelnen Teilen einen so ungleichen poetischen Wert besitzen, wie es bei vielen

in der englischen und spanischen Renaissanceliteratur der Fall ist, sind dort unmöglich. Auch Shakespeare entgeht der Gefahr nicht immer.

Den Verlauf der blutigen Umwälzung, die den Inhalt des zweiten und dritten Teiles von „Heinrich VI." bildet, hat der Dichter auch in den einzelnen Phasen scharf erkannt. Der Eingang zeigt den Streit aller gegen alle. Fünf Parteien stehen sich gegenüber. Die alte Gehässigkeit zwischen Gloster und dem zum Kardinal Beaufort erhobenen Bischof von Winchester hat sich noch vertieft, daneben läuft die Gegnerschaft zwischen der weißen und der roten Rose, deren Häupter York und Somerset sind, zuletzt endlich erscheint die Königin Margareta, die, ihrer Armut und Abstammung wegen verachtet, danach lechzt, mit ihres Geliebten Suffolk Hilfe die Macht an sich zu reißen. Alle sind untereinander verfeindet: keiner traut dem Nächsten, und jeder dient ausschließlich der eigenen Selbstsucht, nicht den Interessen des Landes. Nur der gemeinsame Haß gegen einen Dritten vereinigt sie auf kurze Zeit. Gloster ist allen ein Dorn im Auge, als der einzige ehrlich und patriotisch Gesinnte. Der wackere, aber polternd aufbrausende Mann muß beseitigt werden. Der Fehltritt seiner ehrgeizigen Frau gibt die Veranlassung zu seinem Sturz. Der „gute Herzog" Humphrey sieht das Unheil voraus, als in einer der stimmungsvollsten Szenen des Dramas II, 4 „sein Lorchen" im Büßergewand und mit bloßen Füßen an ihm vorüberschreitet; aber er besitzt nicht die Kraft, die Schlingen der Gegner zu zerreißen. Beinahe ohne Gegenwehr läßt er sich abschlachten. Sein Tod rächt sich, die Nemesis ereilt seine Mörder Suffolk und den Kardinal. Shakespeare liebt es, in dem Drama Frevel und Strafe in unmittelbarer Wechselwirkung, sogar etwas zu absichtlich darzustellen. Eine neue Art der Tragik kündigt sich an, die zu „Richard III." und „Macbeth" führt.

Die Bahn für Yorks Ehrgeiz wird freier. In Warwick und Salisbury findet er tüchtige Helfer, die seine Pläne auf die Krone bedenkenlos unterstützen. Die Feinde arbeiten ihm in die Hände. Um ihn vom Hof fernzuhalten, schicken sie ihn zur Unterdrückung eines Aufstandes nach Irland, und geben ihm damit ein Heer in

die Hand. Es ergeht ihm wie Julius Cäsar, den der Senat in Gallien kaltstellen wollte, und dem jungen Napoleon, den das Direktorium zum Führer der italienischen Armee ernannte, um ihn in Paris los zu werden. Beide schufen sich dort das Mittel zur künftigen Größe. York steht ihnen nicht nach. Ein von ihm zu Haus angezettelter Pöbelaufstand muß dafür sorgen, daß er in England nicht in Vergessenheit gerät. Auch Cäsar hatte während seiner gallischen Zeit immer einige Demagogen in der Hauptstadt an der Hand, die das souveräne Volk je nach Bedarf aufstachelten. York weiß mit solchen Hetzern umzugehen. „Ich ernte, was der Bube hat gesäet", erklärt er. Man braucht diese Leute und läßt sie nach getaner Arbeit wieder fallen oder unterdrückt gar den bestellten Aufstand mit Waffengewalt, um sich ein besonderes Verdienst um das Vaterland zu erwerben. In der Schlacht bei Saint-Albans fällt die Entscheidung zugunsten der weißen Rose; Heinrich VI. bleibt zwar König, aber er muß das bessere Recht Yorks anerkennen und ihn unter Ausschluß des eigenen Sohnes zum Thronerben ernennen.

Der halbe Friede kann keinen Bestand haben. Für die königliche Partei, besonders die racheheischende Margarete, ist die schmachvolle Bedingung unerträglich und auf der anderen Seite bleibt der Ehrgeiz Yorks und seiner Söhne ungestillt. Nun beginnt der Bürgerkrieg in seiner grausigsten Gestalt. Shakespeare gibt seine ganze Furchtbarkeit in einem knappen Augenblicksbild. Auf dem Schlachtfeld von Towton treten ein Vater auf, der seinen Sohn, ein Sohn, der seinen Vater erschlagen hat. Es liegt etwas Naives in dem Parallelismus wie in einer Schilderung des Alten Testamentes, aber gerade in der kunstlosen Einfachheit kommt das Entsetzliche des häuslichen Krieges voll zur Anschauung. Vater und Sohn, die dem Blute nach Nächsten, stehen gegeneinander auf und müssen sich für die Herrschsucht anderer morden. Über ihre Leichen schreitet die Vernichtung unaufhaltsam weiter. Salisbury, Somerset, der alte Clifford fallen, die erste Generation ist vertilgt, ein neues im Kampf aufgewachsenes Geschlecht tritt an ihre Stelle.

Eine entsetzliche Verwilderung reißt ein, alle sittlichen Begriffe schwinden dahin. In der Brust dieser Menschen lebt keine Spur von Rücksicht und Milde, von Ritterlichkeit und Achtung des Gegners. Der Patriotismus, der York anfangs beseelte, erstickt; selbst Ehrgeiz und Herrschsucht treten zurück, nur die ursprünglichsten Empfindungen bleiben, das Gefühl für die Sippe und der nackte Haß. Es ist, als wenn die Menschen die täuschende Maske der Zivilisation abgeworfen hätten und in uranfänglicher Roheit vor uns ständen. Wo sie sich erblicken, fahren sie einander an die Kehle und zerfleischen sich wie Raubtiere. Die Rechtsansprüche sind längst gleichgültig geworden; nur der Haß, die Rache und die Mordsucht herrschen. Man weiß kaum, warum und für wen man sich metzelt, wenn nur Blut fließt. Schon der Anblick des Feindes versetzt die Leute in Wut, daß sie sich nur mit äußerster Anstrengung bezwingen können.

Kaum kann ich sprechen vor zu großem Zorn,
Felsen könnt' ich zerschmettern, Kiesel spalten,
so grimmig machen mich des Sklaven Reden.
Und jetzt wie Ajax Telamonius könnt' ich
die Wut an Schafen und an Ochsen kühlen!

So schreit York V, 1 auf, als ihm eine Botschaft vom König überbracht wird. Sein Sohn Richard vermag bei Cliffords Anblick kein Wort herauszubringen. „Brecht das Gespräch ab“, mahnt er ein über das andere Mal, er kann es kaum erwarten, daß das große Gemetzel losgeht. Und Clifford ruft dem unschuldigen Kinde Rutland aus dem Hause York zu, Teil III, I, 3:

Hätt' ich auch deine Brüder hier, ihr Leben
und deins wär meiner Rache nicht genug.
Ja, grüb ich deiner Ahnen Gräber auf
und hängt' in Ketten auf die faulen Särge,
mir gäb's nicht Ruh, nicht Lindrung meiner Wut.
Der Anblick jedes aus dem Hause York
befällt wie eine Furie mein Gemüt,
und bis ich den verfluchten Stamm vertilgt,
kein Leben schonend, leb' ich in der Hölle.

Der Tod des Gegners gewährt der Mordgier nur eine halbe Befriedigung: er soll erst noch gequält und verhöhnt werden, wie Indianer ihre Opfer foltern, um ihnen einen Schmerzensschrei auszupressen. Eduard jammert an Cliffords Leiche, daß der Verhaßte zu früh für seine Rache gestorben sei, und sein Bruder Richard (II, 6) ist bereit, sich die Hand abzuhacken,

> wenn diese Rechte ihm (dem Toten) zwei Stunden Lebens
> erkaufte, daß ich ihn mit allem Grimm
> verhöhnen könnte.

Selbst die Leichen der Feinde sind den Wütenden nicht heilig. Die Köpfe werden abgeschnitten, auf den Zinnen ausgestellt oder gar unter dem Jubel der Sieger im Lande umhergetragen. Es sind unerhörte Greuel, die Shakespeare vorführt. Aber hier sind sie notwendig wie das große Morden am Ende des Nibelungenliedes. Es ist kein zweckloses Blutvergießen, sondern die Untaten ergeben sich mit Notwendigkeit aus dem Stoff des Dramas, dem Wesen und den Leidenschaften der auftretenden Personen. Man mag sich schaudernd abwenden, wie vor Philoktets markerschütterndem Jammer; aber man darf dem Dichter keinen Vorwurf machen, daß er seinen Weg bis zu Ende geht.

Margarete tut sich als die Entmenschteste von allen hervor. Bei der Totenklage um Suffolk, als sie das Haupt des erschlagenen Geliebten im Arm hielt, haben wir sie zum letztenmal weicher gesehen; seitdem lebt sie nur noch dem Haß und der Rache. Sie weidet sich triumphierend an dem Vaterschmerz des gefangenen York und wirft ihm höhnisch das blutige Tuch ins Gesicht, das sie in die Todeswunde seines kleinen Sohnes getaucht hat. Wo selbst die Männer Mitleid fühlen, bleibt sie unerweicht und jubelt dem Mord des unschuldigen Rutland Beifall zu. Die Führung der königlichen Partei geht aus der Hand des schwachen Fürsten an sie über. Immer neue Scharen bietet sie auf und beseelt sie mit ihrem Haß. Als das eigene Land erschöpft ist, holt sie fremde Völker aus Frankreich herüber, wie auch die Yorks den Krieg mit „derben Deutschen und wilden Niederländern“ führen. Der aus-

wärtige Feind wird in das Land gerufen, wie es von jeher im letzten Stadium eines Bürgerkrieges geschah. Durch Ströme von Blut schreitet Eduard auf den Thron. Aber kaum ist das Ziel erreicht, so bricht der Zwist unter den Siegern aus. Brüder und Freunde, die in den Schlachten mehrerer Jahrzehnte Seite an Seite gefochten haben, fallen übereinander her, um sich die errungene Beute streitig zu machen. Das große Morden hebt aufs neue an, bis die letzten Anhänger Margaretes, ihr Gatte und ihr Sohn ausgetilgt sind.

Noch einmal kann Eduard sich Englands Krone aufs Haupt setzen. Aber drohend steht die Gestalt seines Bruders Gloster, des späteren Richard III., neben ihm, des Würgers, der alle, Schuldige und Unschuldige, Freunde und Feinde, das ganze sündhafte Geschlecht ausrotten wird. Die kommenden Ereignisse werfen ihre Schatten voraus; die Revolution hat den Abschluß noch nicht erreicht. Sie muß fortdauern, bis die Macht in die Hände des Stärksten, Grausamsten und Erbarmungslosesten fällt. Das ist Richard. Mit Absicht betont der Dichter seine Geburt; er ist nicht wie andere Menschen zur Welt gekommen. Die Mißgestalt schließt ihn von der Gemeinschaft der Glücklichen, von dem Genuß der Liebe aus. Er selber sagt V, 6:

> Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
> und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
> sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
> und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Er ist er selbst allein, aber das eine Individuum umfaßt eine Welt von Kräften und Fähigkeiten. Richard erscheint als der Tapferste von allen, er kann (III, 2)

> den Redner gut wie Nestor spielen,
> verschmitzter täuschen als Ulyß gekonnt,
> wie ein Chamäleon die Farbe wechseln
> und die Gestalten schneller noch als Proteus.

Vor allem aber kann er „lächeln und im Lächeln morden“. Er ist der mitleidlose Egoist, der Typus des Renaissancemenschen nach

dem Vorbild Macchiavellis, den er selbst als seinen Führer anerkennt. In dem „Alleinsein", wenn es als Mangel jeder Rücksicht genommen wird, liegt seine Stärke, aber auch seine Schwäche, wenn es die völlige Loslösung von der Menschheit bedeuten soll.

Inmitten dieser übermenschlichen, beinahe ins Tierische verrohten Wesen hält sich König Heinrich allein frei von Grausamkeit und Verbrechen. Die gut angelegte Charakterskizze des ersten Teiles kommt hier zu trefflicher Ausführung. Der königliche Schwächling auf dem Thron in dieser eisenstarrenden Zeit bietet einen wehmütigen, mitleiderregenden Anblick. Er fühlt seine Ohnmacht den empörten Vasallen gegenüber, aber er hat ihnen nichts als „den Panzer eines reinen Herzens" entgegenzusetzen. Auf Andrängen Margaretens beraubt er sich selbst seiner Stütze, des wackeren Gloster; er sieht zu, als der „gute Onkel Humphrey", dessen Unschuld er kennt, ermordet, er schweigt, als Somerset an seiner Seite verhaftet wird. Gegen den Rebellen Cade sendet er einen frommen Bischof, und der Krieg, den er gegen York führen will, geht in „Drohungen, Blick und Worten" auf. Das Parlament soll durch ihn kein Schlachthaus werden. Sein Glaube an das Gute ist unerschütterlich; der Feind droht, doch er beruhigt sich, Dritter Teil, IV, 8:

> Bekannt ist meine Güte,
> ich stopfte ihren Bitten nie mein Ohr,
> vertröstete die Hilfeflehenden nicht.
> Mein mildes Mitleid war der Wunden Balsam,
> erleichterte die Herzen voll von Weh,
> mit Gnade trocknet' ich die Tränenströme.
> Warum denn sollten sie mir Eduard vorziehn?

Er ist sich keiner eigenen Schuld bewußt. Nur der unrechtmäßige Besitz der Krone, die sein Großvater mit Gewalt genommen, drückt auf sein zartes Gewissen. Gerne verzichtete er auf das „schlecht erworbene Gut", denn, wie er selbst sagt,

> nie sehnt' ein Untertan sich nach dem Thron,
> wie ich mich sehn' ein Untertan zu sein.

Ihm genügt es, wenn er statt eines Königreiches „seine tugendhaften Taten" dem Sohne hinterläßt. Er, der die Herrschaft be-

sitzt, ist allein frei von Herrschsucht. Es liegt Größe in dieser Schwäche, weil sie einen Ausfluß tiefer, innerer Sittlichkeit bildet. Mit Recht darf Heinrich auf die Frage der Häscher, ob er ein König sei, III, 1 antworten:

Ich bin's, auch im Gemüt, das ist genug.

„Du sagst es. Ich bin ein König“, lautet Christi Erwiderung, an die Shakespeares Worte deutlich anklingen. Auch Heinrichs Reich ist nicht von dieser Welt; auch ihn können die Menschen nur foltern und verhöhnen. Je weiter das Stück vorschreitet, je tiefer die anderen sinken, desto höher steigt er. Weltlicher Besitz verliert den Reiz in seinen Augen. Als er nach der verlorenen Schlacht zur Flucht aufgefordert wird, erklärt er: „Entläuft man wohl dem Himmel?“ Seine Reinheit, Gottergebenheit und Sanftmut strahlen immer schöner, er wird zum Märtyrer, losgelöst von allen irdischen Wünschen. Er beklagt den Tod seines schlimmsten Feindes York, und selbst für seinen Mörder hat er Verzeihung. Es erscheint kaum wunderbar, daß beim Anblick des Knaben Heinrich Tudor, der dem Lande dereinst den Frieden geben soll, die Gabe der Weissagung über den König kommt. Die prophetischen Worte klingen wie aus dem Munde eines Heiligen, dem Gott zum Lohn für sein qualvolles Leben einen Ausblick in die bessere Zukunft gestattet.

Die historische Behandlung, die Shakespeare dem gewaltigen Stoff angedeihen läßt, ist durchaus individualistisch. Die geschichtlichen Vorgänge gehen für ihn in den Taten der einzelnen Personen auf. Die Auffassung schließt sich dem Wesen der englischen Bühne an, der größere Massenentfaltung fremd war, aber sie beruht auch auf sicherem künstlerischen Instinkt. Die Kunst, besonders die dramatische, kann als Gegenstand der Darstellung nur das Individuum gebrauchen. Shakespeare wußte, daß die Schlachten seiner Zeit nicht in homerischer Weise durch die persönliche Tapferkeit der Führer entschieden wurden. Die Masse der englischen Bogenschützen vernichtete bei Azincourt die französische Ritterschaft, wie Harrison, ein Zeitgenosse des Dichters, in seiner Beschreibung Englands sagt: „Unsere Könige halten sich in den Reihen der

gemeinen Leute, bei der Infantrie, auf, die der Franzosen bei den Berittenen. So zeigt jeder, wo die Kraft seines Heeres liegt." Von der historischen Anschauung sieht Shakespeare ganz ab; er will ja nicht Geschichte, sondern Dichtung schreiben. Der Einzelmensch lockt seine Aufmerksamkeit; in seinem Wollen und Handeln sieht er die Ursache aller Ereignisse, wie es dem Wesen der dramatischen Kunst entspricht. Die Renaissance schwelgte in der Anschauung der großen Persönlichkeit, und damit ist dem Volke die Stellung angewiesen, die es nicht nur bei Shakespeare, sondern in der Literatur seiner Zeit überhaupt einnimmt. Scaliger schildert in seiner erwähnten Poetik die ländliche Bevölkerung als dumm, leichtgläubig, störrig; die städtische, nicht besser, als lässig, ängstlich, auffessig, feig, mehr zu Worten als Taten geneigt, verbummelt, stolz gegen Schwache, ein Spielball in der Hand des Entschlossenen, keiner eigenen Handlung fähig. Calderon nennt in der „Tochter der Luft" das Volk einen

> Leib, geformt aus solcher Menge,
> die aufrührisch und verzwistet
> einzig aus dem losen Wechsel
> jeder Zeit sich Nahrung zieht.

So ist auch in „Heinrich VI" der Aufstand Jack Cades, bei dem Shakespeare kommunistische, unter Wicleffs Einfluß entstandene Ideen benutzt, das Werk einzelner, Yorks und seines Strohmannes, der die Begehrlichkeit der Menge durch Versprechungen aufstachelt. Als trotz seiner Verheißungen sieben Sechserbrote immer noch nicht für einen Groschen zu haben sind und die dreireifige Kanne nicht zehn Reifen faßt, läuft der Haufe ebenso rasch wieder zum König, als er sich um die Rebellen geschart hatte. Die Verachtung des Volkes, wenigstens in den Jugenddramen, stellt sich nur insoweit als eigene Überzeugung unseres Dichters dar, als er keine Veranlassung sieht, von der feststehenden Ansicht seiner Zeit abzuweichen. In einem älteren Drama „Jack Straw's Leben und Tod" wird eine Erhebung der Menge in der gleichen verächtlichen Weise dargestellt, und dort findet sich auch schon für die Masse die später von

Shakespeare häufig verwendete Bezeichnung „das Tier mit den zahllosen Köpfen“.

Die Volksszenen erreichen dadurch eine besondere Wichtigkeit, daß sie einen weiteren Bruch mit Marlowes Stil bedeuten. Die komischen Gestalten sind freilich im einzelnen noch ungelenkt. Doch der Fehler macht sich nicht nur bei ihnen, sondern bei der Charakterzeichnung aller Figuren bemerkbar. Der junge Dichter sieht zwar die Menschen scharf und richtig, aber seine Ausdrucksmittel sind noch mangelhaft. Er braucht viele Worte, um nur wenig zu sagen; langatmige Reden, Seitenbemerkungen, die den wahren Charakter enthüllen, Monologe schlechtester Art, die sich unmittelbar erklärend oder erzählend an das Publikum wenden, bilden Notbehelfe, die er nicht entbehren kann. Der Stil neigt noch immer zum Bombast; die seltsam unkünstlerische Mischung stilisierter und trivialer Vergleiche findet sich noch, ebenso die unerfreulichen klassischen Reminiszenzen, die der Verfasser zum Beweise seiner Bildung für nötig hält. Trotzdem erhebt die Sprache sich beträchtlich über das eintönige Pathos der beiden ersten Dramen. Der Dichter hat schon mehrere Saiten auf seiner Leier, einen verschiedenen Ausdruck für den Lärm der Schlacht, für die Liebe, für die Verzweiflung und die Totenklage. Freilich vergreift er sich mitunter im Ton. Die Abschiedszene zwischen Suffolk und Margarete fällt ins Opernhafte, während die ehelichen Zwistigkeiten im Hause Humphrey Glosters in spießbürgerlich-scheltender Art ausgetragen werden. Dagegen kündigt sich eine neue Schwäche des Verfassers an, die Sucht nach dem Geistreichen, die bei seinen ersten Lustspielen üppig in die Halme schießt.

Ein bedeutender Fortschritt bleibt aber noch festzustellen. Der Dichter fängt an, das große Geheimnis der Stimmung zu erlernen. Marlowes Gestalten und die des „Titus Andronicus“ stehen in einem luftleeren Raum: es fehlt ihnen, um einen Ausdruck aus der Malerei zu gebrauchen, die umgebende Atmosphäre, aus der sie sich plastisch abheben. In den späteren Teilen „Heinrichs VI.“ tritt eine Wendung ein. Der Hintergrund aller dieser

Kämpfe und Schlachten ist geschickt festgehalten, und in einzelnen Szenen erreicht die Schilderungskunst des Dichters Beträchtliches. Am glänzendesten bewährt sie sich in der Ausmalung der Schlacht bei Towton, Dritter Teil, II, 3—6; namentlich wenn man bedenkt, daß die verschiedenen Szenen auf Shakespeares Bühne ohne Unterbrechung abgespielt wurden. Zunächst wird die Vorbereitung zur Schlacht auf Yorkscher Seite geschildert, dann folgt ein kurzes Getümmel, das sich in der Ferne verliert. König Heinrich bleibt allein zurück, hilflos, von allen verlassen, der einzige Unbeteiligte und doch der Mittelpunkt des blutigen Ringens. Auf einem Stein sitzend denkt er nicht an die Entscheidung, die die nächste Stunde bringt, sondern seine Gedanken verlieren sich träumend in der Betrachtung eines glücklichen Landlebens, fern der Welt, in stiller Zufriedenheit. Der Lärm des Kampfes schallt herüber; versprengte Streiter treten auf, Leichen werden vorübergetragen und bringen dem Sinnenden die Wirklichkeit zum Bewußtsein. Seine geschlagenen Anhänger stürzen herein und reißen ihn in ihrer Flucht mit fort; die Sieger drängen nach, und bald hallt das stille Tal von lautem Triumphgeheul wider. Der Gegensatz zwischen den friedlichen Bildern des beschaulichen Fürsten und dem wilden Kampfgetöse der Wirklichkeit kann nicht glücklicher gefaßt werden; beide ergänzen sich in stimmungsvollster Weise.

Noch einen anderen Kunstgriff hat der Dichter sich zu eigen gemacht. Sein Publikum wünschte jeden Vorgang leibhaftig auf dem Theater zu sehen; die Klassizisten dagegen drängten darauf, nach Art des verehrten Seneca die Ereignisse hinter die Szene zu verlegen. Shakespeare neigte seiner Stellung nach der ersten Ansicht zu, aber die Erkenntnis kommt ihm, daß die Art der anderen auch eine Berechtigung besitzt, daß sich bei geschicktem Gebrauch durch den Bericht eines Geschehnisses eine größere Wirkung erzielen läßt als durch die unmittelbare Darstellung. Für Schlachten und Mordtaten fängt er an, diese indirekte Form zu verwenden, die in „Richard III.“ die herrschende wird. Besonders eindringlich wirkt auf diese Weise die Erdrosselung Glosters. Nur seine Mörder

treten nach vollbrachter Tat auf und flüstern miteinander, zweiter Teil III, 2:

> O wär' es noch zu tun! Was taten wir?
> Hast jemals wen so innig beten hören?

Das Grauenvolle des Frevels und die Ergebung des unschuldigen Opfers kommen durch die wenigen Worte, in denen sich das Entsetzen des Täters vor dem eigenen Verbrechen kundgibt, besser zur Anschauung als durch die breiteste Ausführung auf der Bühne. Shakespeare hat den Kunstgriff, daß selbst die abgestumpfte Seele des Mörders Reue über die eigene Tat empfindet, später mit besonderer Vorliebe und wundervollster Wirkung benutzt. Auch in dieser Beziehung ist das jugendliche Drama nur ein Vorläufer, zunächst von „Richard III.".

Der zweite und dritte Teil von „Heinrich VI." waren 1592 vorhanden. Das geht aus dem erwähnten Angriff Greenes, der einen Vers aus der letzten Abteilung zitiert, deutlich hervor. Als Entstehungsjahr dürfte etwa 1590 in Betracht kommen. Im Druck erschienen die Dramen in ihrer heutigen Gestalt aber erst 1623 in der Gesamtausgabe; doch wurden 1594 und 1595 unter abweichendem Titel zwei anonyme Quartdrucke veröffentlicht, die trotz sehr starker Verschiedenheiten wohl als schlechte, nach einem Stenogramm einzelner Rollen zusammengearbeitete Raubausgaben anzusehen sind. Von einer Aufführung ist nur bekannt, daß der dritte Teil merkwürdigerweise nicht von Shakespeares Gesellschaft, sondern von den Schauspielern des Grafen Pembroke gegeben wurde. Es ist anzunehmen, daß das vorhergehende Drama ein gleiches Schicksal erfuhr.

„Richard III." entstand zwar nicht unmittelbar nach „Heinrich VI.". Das Werk gehört auch schon einer reiferen Zeit des Dichters an. Immerhin ist es das nächste ernste Drama, das er in die Hand nahm, und der stoffliche und stilistische Zusammenhang zwingt zu einer Besprechung im Anschluß an die Jugendwerke. Bereits in dem letzten Teil von „Heinrich VI." wuchs die Gestalt Richards derartig über seine Umgebung hinaus, daß Shakespeare

seine Regierung wohl schon damals als Schlußstein der gewaltigen Yorktetralogie ins Auge gefaßt hatte. Die Saat ist reif und der Schnitter naht. Als Quellen dienten wieder die bewährten Chroniken, besonders Holinshed, der seinerseits eine ältere Biographie Richards III. aus der Feder des Verfassers der „Utopia“, des Kanzlers Thomas Morus, benutzt hat. Er schrieb vom Lancasterschen, beziehungsweise Tudorschen Standpunkt, und von ihm stammt die Darstellung Richards als eines fürchterlichen Wüterichs. In Wirklichkeit war er kein solcher Bluthund; ja der Bischof von St. Davids, sein Zeitgenosse, rühmt ihn sogar als einen trefflichen Fürsten, den Gott zum allgemeinen Wohle in die Welt gesandt habe. Doch als letzter Ausläufer der großen Revolution war für den Dichter nur ein Tyrann, die Verkörperung des durch Generationen aufgehäuften Unrechtes, zu brauchen. Die Dichtung ist eben philosophischer, ja sogar historischer als die Geschichte, indem sie die Notwendigkeit klarer heraushebt, die Zufälligkeiten unterdrückt. Wenn einmal die rechtlichen Grundlagen des Staates erschüttert sind, dann muß der Sieg am Ende dem Gewalttätigsten verbleiben; der Gewissenloseste muß dort die Oberhand behalten, wo die Gesetze und die Moral ihre Kraft verloren haben. Darin gipfelt die Bedeutung des Stückes als Abschluß einer Tetralogie. Aber „Richard III.“ kann auch als selbständiges Werk betrachtet werden.

Shakespeare erreicht hier die geschlossene Form des wirklichen Dramas zum erstenmal. Die Vorgänge in ihrer Gesamtheit gruppieren sich, abgesehen von einigen breit ausgeführten Episoden, um die gewaltige Zentralfigur des Titelhelden. Aber über die Einheit der Person hinausgehend, gelangt der Dichter auch zu einer einheitlichen Handlung, die sich als Aufstieg und Fall des ehrgeizigen Thronräubers zusammenfassen läßt. Das Tragische findet er in der Verkettung von Schuld und Sühne. Schon in „Heinrich VI.“ zeigt sich der Gedanke; in „Richard III.“ beherrscht er das ganze Stück und prägt ihm den Charakter der Vergeltungstragödie auf. Das Böse kann nicht existieren: es muß sich der eigenen Natur nach selber vernichten. Nicht nur der Untergang des Helden wird

durch eigene Schuld herbeigeführt, sondern alle die in diesem Drama fallen, Clarence, Hastings, Buckingham und die Verwandten der Königin, fühlen sich als Opfer der sühnenden Gerechtigkeit und vergessen nicht, die Idee des Verfassers bei ihrem Ende, stellenweise mit etwas aufdringlicher Absichtlichkeit, auszusprechen. Die Nemesis ruht wie ein Fluch auf dem sündhaften Geschlecht und die geringste Schuld genügt, um sie auf das Haupt des Täters herabzuziehen. Von außen setzt sie sich wie eine außerweltliche Macht durch. Shakespeare behält den christlichen Begriff der Sünde bei; sonst aber steht seine Auffassung der antiken Schicksalsidee ungemein nahe. Schiller mit seinem feinen kritischen Verständnis hat das richtig erkannt: kein Stück unseres Dichters, so urteilt er, erinnere so sehr an die griechische Tragödie wie „Richard III.". Die Idee der sühneheischenden Nemesis verlangte nach einem Ausdruck innerhalb des Werkes; sie verkörpert sich in den Gestalten der drei Witwen, der Königinnen Margarete und Elisabeth, sowie der Herzogin von York. Mit ihren Klagen, Flüchen und Drohungen drängen die drei Frauen, denen Richard alles genommen hat, sich um den Frevler wie die Furien um den Muttermörder Orestes. Shakespeare kannte die griechischen Tragiker nicht, und der Chor war ihm nur aus Senecas hohlen Deklamationen vertraut. Aber unbewußt fühlte er sein innerstes Wesen aus den schlechten Nachahmungen des römischen Spätlings heraus. Die lyrischen Partien in dem Drama besitzen die Bedeutung des antiken Chores. Sie stehen nur zum Teil innerhalb der Handlung, zum Teil dienen sie zur Anschauung und Entschleierung der furchtbaren Macht der Nemesis, die hier ihr Werk verrichtet. Sie drängen ihrer Natur nach zu einem der antiken Form sich annähernden chorartigen Aufbau und zur musikalischen Gliederung innerhalb der einzelnen Szenen.

Die Entstehungsgeschichte „Richards III." trug dazu bei, die Ähnlichkeit mit dem klassischen Drama zu erhöhen. Die historischen Vorgänge sind nur in den Umrissen erkenntlich; so viel aber steht fest, daß Shakespeares Truppe sich etwa 1592 nach kurzer Verbindung mit der Gesellschaft Alleyns von dem älteren Stamm löste

und wieder auf eigene Füße stellte. Ein scharfer Wettbewerb entbrannte. Die feindliche Bühne hatte sich die Mitwirkung der beliebtesten Schriftsteller gesichert: Peele, Kyd, Marlowe blieben ihr treu, während die Schauspieler des Lord Strange nur auf die Kraft ihres Genossen Shakespeare vertrauten. Damals konnte er sich sagen: „Ich bin ich selbst allein", und wie sein Held Richard, für den er trotz aller Verbrechen eine nicht zu leugnende Sympathie hegt, schickte er sich an, gegen alle Tradition die Krone von dem Haupte seiner Vorgänger zu reißen. Seine Gesellschaft brauchte ein Stück, man ist versucht zu sagen „einen Schlager", der alles überbot, was Marlowe leisten konnte. Das ist „Richard III.". Das Werk trägt die Spuren des Gewaltsamen an sich. Shakespeare hat später in „Wie es euch gefällt" den Rivalen achtungsvoll genannt; aber damals rangen beide in leidenschaftlichem Ehrgeiz miteinander, ein Wettkampf, der vielleicht in den etwa gleichzeitigen Sonetten unseres Dichters einen Widerhall findet. Jeder suchte den anderen mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Während Marlowe in „Eduard II." die größere Weichheit und Natürlichkeit des Jüngeren nachahmte, wandelte dieser in „Richard III." ganz in den Spuren des älteren Meisters und damit in denen der akademisch gebildeten Klassizisten. Ihr Einfluß erzeugte den symmetrischen Aufbau der Handlung, die getragene Redeweise, die allen Personen eigen ist und selbst in den kurzen Volkszenen beibehalten wird, und die Art der Gespräche, die auf Kosten der Naturwahrheit sich in Rede und Gegenrede von gleichbemessener Länge, sogenannten Stichomythien, gefallen. Die Morde werden mit Vorliebe hinter der Szene abgemacht, und dadurch häufen sich wie bei den Klassikern die Botenberichte. Selbst die Gestalt des Helden erhält durch Marlowes Vermittelung etwas Antikes. Die übermenschliche Größe, die Freiheit von allen Gewissensbedenken, die unabänderliche Entschlossenheit, die lieber die Vernichtung als die Umkehr wählt, und der Trotz gegenüber der hereinbrechenden Nemesis entsprechen ebensosehr der Auffassung der alten Tragiker als dem unter Macchiavellis Einfluß erwachsenen Ideal Marlowes.

Das Haus York hat sein Ziel erreicht. Eduard sitzt auf dem Thron. Die Sieger wollen den Erfolg genießen und es sich nach allen den Kämpfen wohl sein lassen. Zwei Wesen stören ihr Behagen, Margarete, in der die ganze schreckliche Vergangenheit lebt, und Richard von Gloster, der Bruder des Königs, der Vertreter der noch schrecklicheren Zukunft. Er ist nicht für den Genuß geschaffen: seine Häßlichkeit trennt ihn von der allgemeinen Freude, unter den Fröhlichen steht er allein. Das Drama eröffnet gegen Shakespeares Gewohnheit mit einem Monolog, und deutet so in schlagender Weise die vereinsamte Stellung Richards an. Seine Überlegenheit, überhaupt seine Gegenwart wird von den anderen störend empfunden; trotz des zur Schau getragenen Biedermannstones zittern sie vor ihm. Sein Ehrgeiz ist auf die Krone gerichtet. Doch Eduard lebt noch und ist im Besitz von zwei Knaben, auch Clarence und sein Sohn haben ein näheres Recht auf den Thron als er, der dritte Sohn Yorks. Des ältesten Bruders früher Tod erspart ihm einen Mord; die anderen werden beiseite geschafft. Ihre Anhänger und Verwandten folgen ihnen, darunter Hastings, dessen ehrlicher Sinn für einen Thronraub nicht zu haben ist. Der Usurpator erringt sein Ziel, er besteigt den Thron. Die Witwe des Sohnes Heinrichs VI., den Richard selber erschlug, wird, von ihm bezwungen, sein Weib; auch sie muß gewaltsam sterben, als eine politisch vorteilhaftere Heirat sich bietet. Selbst Buckingham, sein treuester Anhänger, wandert auf das Schafott. In England gibt es keinen Widerstand gegen Richard; von jenseits des Meeres muß er kommen, Richmond, „der Streiter Gottes", der Rächer, der endlich bei Bosworth den Tyrannen fällt.

Das Drama eröffnet den Einblick in eine furchtbare Welt. Es ist eine Symphonie des Grausens, zusammengesetzt aus dem Gejammer der Weiber, denen man die Gatten erschlug, dem Gewimmer der verwaisten Kinder, den fürchterlichsten Flüchen, wildesten Drohungen und Rachegeheul. Die Toten selber sprengen ihre Gräber, um Anklage gegen den Wüterich zu erheben (IV, 4):

Die Erde gähnt, die Hölle brennt,
die Teufel brüllen, Heilige beten,
auf daß er schleunig werde weggerafft,

der Würger, der „das Blut säuft wie Spülicht", „das wüste Schwein", „der Hund", der ein Schlachthaus aus Gottes Erde gemacht hat. Der Dichter muß die Vergleiche aus dem Tierreich nehmen: unter Menschen gibt es keine Worte für den Frevler, der die ganze Weltordnung über den Haufen wirft.

Was Marlowe in seinem „Juden von Malta" und Shakespeare selbst in dem Aron des „Titus Andronicus" vergebens versucht hatte, das absolut Böse dramatisch zu gestalten, hier ist es gelungen, und zwar dadurch, daß ihm der Dichter durch den schrankenlosen Ehrgeiz seines Trägers eine innere Berechtigung, durch die Größe der Persönlichkeit eine Existenzmöglichkeit gewährte. Richard überragt um Hauptеslänge seine gesamte Umgebung. Er ist der Tapferste im Krieg, der trefflichste Feldherr, der Energischste und Klügste von allen, der gewiegteste Diplomat, unermüdlich im Handeln, unerschöpflich in seinen Plänen. Er kann alles; wie dem „tausendseeligen" Dichter selbst, so steht seiner vollendeten Heuchelei jeder Ton zu Gebote. Ob er fromme Demut, Bescheidenheit, Liebe, Mitleid, warme Freundschaft, königlichen Anstand, strenge Gerechtigkeit zeigt, ob er den teilnehmenden Bruder, den herablassenden Fürsten, den gottergebenen Beter, den Brautwerber, den Soldaten oder Staatsmann spielt, alles gelingt ihm mit gleicher Meisterschaft. Er ist ein Künstler der Verstellung, und mit Künstlereitelkeit genießt er seine Triumphe. Er klatscht sich selber Beifall, wenn ihm ein großer Schlag gelingt, z. B. wenn er den Mayor von London durch eine Komödie der Frömmigkeit übertölpelt, oder die schwache Anna zur Braut gewinnt durch kein Mittel, um sein „Gesuch zu unterstützen, als Heuchlerblicke und den baren Teufel". In der äußeren Mißgestalt liegt für uns der psychologische Schlüssel zu Richards Charakter. Die Natur selbst hat ihn ausgestoßen und das Ebenbild Gottes zum Ebenbild des Teufels gestempelt. Er, der gebrandmarkte, muß zum Widerpart der besseren Welt erwachsen.

Die Renaissance teilte diese Ansicht nicht, sie erblickte in einem körperlichen Gebrechen ein komisches Motiv, und es muß damit gerechnet werden, daß Shakespeares Zeitgenossen über den buckligen Thronprätendenten lachten, daß dessen Häßlichkeit in ihren Augen nicht das Furchtbare des Stückes steigerte, sondern abschwächte. Auch dem Dichter selbst sind in den ersten Szenen, besonders dem eröffnenden Monolog, solche Empfindungen nicht fremd, und erst im Verlauf des Dramas lebt er sich völlig in die Tragik dieses Riesengeistes ein, der in den entstellenden Körper gebannt ist, besonders in der großen Werbeszene (I, 2), die den Sieg des Geistes über den Leib darstellt.

Die erfolgreiche Werbung um die Hand der Witwe, deren Gatten und Schwiegervater Richard erschlagen hat, noch dazu am Sarge des letzteren, hat vielfach Bedenken erregt. Die Szene ist für unmöglich oder doch nur möglich erklärt worden, wenn man sie als dramatische Verkürzung eines längeren Zeitraumes auffaßt. Darin liegt eine Verkennung sowohl der handelnden Charaktere wie der Absicht des Dichters, der gerade diesen Dialog mit besonderer Feinheit ausgearbeitet hat. Es erfolgt keine Umstimmung Annas, sondern ihre weibliche Schwäche erliegt dem überlegenen Willen des Mannes. Das ist nur durch die Wirkung des Augenblickes möglich. Richard weiß, daß sein Opfer nicht zur Besinnung kommen darf, sonst würde es seinen Fängen sich entwinden. Annas Abneigung gegen den Mörder bleibt die gleiche. Aber vor seinem übermächtigen Willen gibt es keinen Widerstand, und zitternd vor Angst läßt sie sich an den Altar schleppen.

Moralische Bedenken existieren für Richard nicht. Mit Macchiavelli steht er jenseits von gut und böse:

Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
als Schranke für den Starken erst erdacht.

Sein Gewissen ist die Waffe, das Schwert sein Gesetz. Die Flüche Margaretens fertigt er mit einem billigen Witz ab, die Ermahnungen der Mutter mit einer spöttischen Seitenbemerkung oder übertönt sie durch den lauten Wirbel der Trommeln. Selbst die

Ehre des Schoßes, der ihn getragen, ist ihm nicht heilig; allerdings wünscht er, daß die Mutter nur in „schonender Weise“ verleumdet werde. Er lacht innerlich, wenn er sich als den „Gesalbten des Herrn“ aufspielt: auch das ist ja nur eine Phrase, um gläubige Kinder und Narren zu kirren. Ein Menschenleben gilt ihm nichts. Wenn Buckingham und die anderen noch zögern, ist er schon entschlossen. „Etwas muß geschehen!“ Also herunter mit Hastings' Kopf, aber schleunigst, denn der Herzog hat geschworen, sich nicht zu Tisch zu setzen, bevor das Haupt des Unglücklichen gefallen ist. In aller Gemütsruhe verzehrt er ein paar Erdbeeren, während er das Todesurteil des langjährigen Genossen verkündet.

Ein solcher Mann wäre in der menschlichen Gesellschaft unmöglich, wollte er sich in seiner wahren Natur zeigen. Er bedarf einer Maske, und am liebsten trägt er die des braven Biedermannes, der „zu kindisch und töricht für die Welt“ ist. Dumme Kerle wie Hastings fallen darauf noch immer herein und denken zu ihrem eignen Schaden, III, 4:

Niemand in der Christenheit
kann minder bergen Lieb' und Haß als er,
denn sein Gesicht verrät auch gleich sein Herz.

Selbst Buckingham, „der Fürst seiner Seele“, der treueste Helfer, kennt ihn nicht. Er glaubt Richard zu leiten, während er von diesem am Gängelbande geführt wird. Die Religion muß vor allem für seine Zwecke herhalten. „Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen“, heißt es im „Kaufmann von Venedig“. Das paßt auf den Helden des vorliegenden Dramas:

So bekleid' ich meine nackte Bosheit
mit alten Fetzen aus der Schrift gestohlen
und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin.

Die Bibel ist sein Lieblingsbuch; ein Bischof zur Rechten und zur Linken, das wirkt vortrefflich auf die blöde Menge, der es nicht einfällt, daß der größte Verbrecher sich in der Mitte zweier frommer Männer recht behaglich fühlt.

Richard, der gewaltige Willensmensch, tritt uns als fertiger

Charakter entgegen. Er ist völlig einig mit sich selber. Der derbe, kaustische Humor, der in seiner Natur liegt, beweist seine innere Gesundheit, ist ein Ausdruck seelischen Wohlbefindens. Flüche und Drohungen prallen an ihm ab. Auf einen Mord mehr oder weniger kommt es ihm nicht an; er empfindet und würde keine Regung des Gewissens empfinden, wenn der Erfolg seiner Verbrechen dauernder wäre. Erst als dieser zu fehlen beginnt, als er erkennen muß, daß das Böse keinen Bestand hat, als die Nemesis drohend den Arm über ihn erhebt, wird die mahnende Stimme in seiner Brust vernehmbar. Das Sittengesetz lebt nicht in ihm, sondern wird ihm von außen aufgedrängt, wider seinen Willen, der sich krampfhaft gegen die Erkenntnis aufbäumt. Er kann sich ihr nicht verschließen, er gesteht sich ein, daß das Verbrechen ein „unsicherer Weg“ ist, daß sein „Königreich aus dünnem Glas“ besteht. Damit ist seine Kraft von ihm genommen. Er denkt an Umkehr (IV, 3), er, der Gewissenlose,

doch bin so tief ich jetzt
im Blut, daß Sünde mich zur Sünde hetzt.

Die Vergeltung hat begonnen und bereitet seine innere und äußere Vernichtung. Seine neuen Mordtaten sind zwecklose Schlächtereien, in denen die innere Angst zum Durchbruch kommt. Er ist nicht mehr der alte Richard; bei dem Fluche der Mutter verstummt er jetzt, und die zweite Werbung IV, 4 führt nur zu einem halben Erfolg. Es fehlt ihr die Energie der ersten, sie verhält sich zu ihr wie die geschickte Nachahmung eines Virtuosen zum Original.

Shakespeare hat sich die Charakterzeichnung des aufstrebenden Richard leicht gemacht. Unmittelbar zum Publikum gesprochene Monologe finden Verwendung, in denen der Held in naiver, an die alten Moralitäten erinnernder Art bekennt:

Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden.

Dagegen bei der Schilderung des Niederganges bietet der Dichter die ganze ihm zu Gebote stehende Menschenkenntnis auf, er zeigt sich zum erstenmal als der große Seelenentzifferer. Psychologische Beobachtung war eine Lieblingsbeschäftigung der Renaissance. An

den Fürstenhöfen der Zeit, wo überall Verrat und Intrige lauerten, wo der Henker immer bereit stand, galt es jede Miene, jeden Schritt und jedes Wort der anderen zu beachten, um daraus Rückschlüsse auf ihre wirkliche Gesinnung zu ziehen. Shakespeare zeigt sich als vollendeter Menschen- und Seelenkenner in der Schilderung, wie die Nemesis am Ende des vierten Aktes über den Frevler Richard hereinbricht. Seine Befürchtungen erfüllen sich: Dorset ist geflohen, Richmond unterwegs, Buckingham in Waffen, die Unglücksnachrichten stürmen auf ihn ein und er kann ihnen nicht die frühere Unerschütterlichkeit entgegensetzen. Seine Nerven versagen. Er vergißt, gibt unverständliche Befehle, widerruft sie und schlägt den Boten in aufwallender Heftigkeit, noch ehe er ihn gehört hat; lauter Einzelheiten, in denen die innere Seelenangst zum Durchbruch kommt. Kein Wort der Klage fällt von Richards Lippen. Das Schicksal narrt ihn mit halben Erfolgen, aber das Vertrauen zu seiner Sache können sie ihm nicht wiedergeben. Am Vorabend der Entscheidungsschlacht quälen ihn dunkle Ahnungen: überall wittert er Verrat im Bewußtsein des eigenen Unrechtes. Das Mahl reizt ihn nicht, die gewohnte Lanze ist ihm zu schwer, der Helm, den er in hundert Kämpfen getragen, heute unbequem, die gewohnte „Rüstigkeit des Geistes“ fehlt ihm, der „frische Mut, den er zu haben pflegte“. Die Geister der Ermordeten erscheinen ihm im Traum. Hier sind sie nichts als Ausgeburten des verzweifelnden Gewissens; jeder hat einen Fluch für Richard, einen Segenspruch für Richmond. Er fährt aus dem Schlafe auf, die Nemesis hat ihr Werk vollbracht. Neben dem gewissenlosen Verbrecher steht jetzt ein anderer Richard, ein armer, von Gewissensqualen gefolterter Erdenwurm. Der letzte Monolog V, 3 klingt wie ein Zwiegespräch zwischen beiden. Der eine sucht sich in dem alten Trotz festzustemmen, aber der andere zählt ihm jedes Verbrechen auf und verkündet ein furchtbares „Schuldig, schuldig!“ über dem Haupte des Frevlers. Der Mann, der einst einer Welt gegenüber das vermessene Wort sprach: „Ich bin ich selbst allein“, jammert jetzt nach einem Wesen, das ihn liebt, ja das

nur Bedauern über seinen Tod empfände. Der Fluch ist an ihm in Erfüllung gegangen: in der Stunde der Verzweiflung ist er allein, von allen verlassen.

Aber Richard bleibt groß, stahlhart, unerschütterlich, wie Äschylos' Prometheus dem Zorn des Verhängnisses nicht um einen Zoll breit nachgebend. Der trübe Tag mag ihn mit schwerer Sorge erfüllen, das Schuldbewußtsein auf seinem Gewissen lasten, dem Herrscher, dem Feldherrn und Soldaten können sie nichts anhaben. Inmitten der inneren und äußeren Schrecken hält er sich aufrecht wie Dantes Farinata,

als hätt' er für die Hölle nur Verachtung.

Das Königreich, für das er alles geopfert, besitzt jetzt keinen höheren Wert für ihn als das elendeste Schlachtpferd. Aber er „will der Würfel Ungefähr bestehn", und tapfer für den Gegenstand seines Ehrgeizes kämpfend, fällt er als Mann und Krieger.

Shakespeare empfand mit feinem dichterischen Verständnis die Notwendigkeit, gerade dem sinkenden Richard die imponierende Größe zu verleihen. Das hängt mit der Art der hier verwendeten Tragik zusammen. Das Vergeltungsdrama erhebt sich nicht zu der höchsten Form des Tragischen. Stehen die Taten und der Untergang des Helden im Verhältnis von Verbrechen und Strafe, so ergibt die Dichtung zwar eine hohe moralische Befriedigung, aber gerade durch sie tritt eine Minderung des künstlerischen Genusses ein. Zumal das poetische Interesse erschöpft sich mit dem Urteilspruch, die Vollziehung erweist sich auf der Bühne als überflüssig. Ein neues Moment mußte hier Platz greifen, das der Größe des Leidenden. Die Art, wie Richard das hereinbrechende Unheil erträgt, läßt das Vergeltungsdrama hinter sich und leitet zu einer reiferen und innerlicheren Form der Tragik, der des „Hamlet", „Lear" und „Othello", hinüber. Aus diesem Grunde ist man berechtigt, „Richard III." als den bedeutungsvollen Markstein zwischen Shakespeares Jugendwerken und den unsterblichen Schöpfungen der Meisterjahre zu betrachten.

Die Gestalt des Helden überwiegt in dem Drama so mächtig, daß für die Nebenpersonen kaum etwas übrig bleibt. Sie bieten nichts Besonderes, weder der wollüstige Eduard, der gedankenlose Clarence, die aufgeblasenen Verwandten der Königin, Rivers, Grey und Vaughan, noch der Durchschnittspolitiker Hastings mit seinen kleinen Leidenschaften und Ränken, noch endlich Buckingham, der mit Richard Schritt halten möchte und dem der Atem vor der Zeit ausgeht. Ihr Leben erweckt keine Teilnahme, ihr vorschneller Tod kein Bedauern. Es sind kleine Menschen, die kein großer Gedanke bewegt. Höher stehen die Frauen, aber ihre chorartige Bedeutung als Vertreterinnen der Vergeltungsidee bringt es mit sich, daß sie in die Handlung selbst kaum eingreifen. Völlig losgelöst steht Margarete, die einst „Mutter, Gattin, Englands Königin" war. Die Herzogin von York nennt sie IV, 4:

> Erstorbnes Leben, blindes Augenlicht!
> Du armes irdisch-lebendes Gespenst!
> Des Wehes Schauplatz, dieses Lebens Schmach!
> Des Grabs Gebühr, vom Leben rückbehalten!
> Auszug und Denkschrift jammervoller Tage.

Riesengroß wie eine Norne wandelt sie durch die Säle des Königsschlosses, allen fluchend, nur auf den Tag lauernd, wo diese auf dem Untergang der Ihren aufgebaute Herrlichkeit zusammenbricht. Niemand weiß, von wannen sie kommt, und spurlos verschwindet sie. Ihre Feinde morden sich gegenseitig; ihre Gegnerinnen von ehemals, die Königin Elisabeth und die Herzogin von York, sind dem gleichen Elend wie sie preisgegeben. Ihr Werk reift zur Erfüllung. Richmond kommt, um den letzten Stamm vom Hause York zu fällen. Wie in Richard das Verbrechen, so ist in seinem Widerpart das Recht und die sittliche Ordnung verkörpert. In ihm erscheint der „Feldherr Gottes", der endlich die weiße und die rote Rose vereinigen und dem unglücklichen Lande den Frieden bringen wird. Sein Gebet am Schluß des Dramas kommt aus dem tiefsten Herzen des Dichters:

Zerbrich der Bösen Waffe, gnäd'ger Gott,
die diese blut'ge Zeit erneuern möchten
und England weinen lassen Ströme Bluts!
Der lebe nicht von Landes Frucht genährt,
der durch Verrat des Landes Ruhe stört!
Getilgt ist Zwist, gestreut des Friedens Samen:
Daß lange er hier blühe, Gott, sprich Amen.

Nach dem, was über die Beziehungen Shakespeares und Marlowes gesagt ist, muß „Richard III." vor dem frühen Tode des älteren Dichters, also vor dem 1. Juni 1593 entstanden oder wenigstens entworfen sein. Ein genauerer Zeitpunkt läßt sich nicht angeben, ebensowenig der der ersten Aufführung. Daß das Drama auf der Bühne Erfolg hatte, geht aus dem Ruhm hervor, den Burbage in der Hauptrolle gewann. Auch die zahlreichen Buchausgaben lassen den gleichen Schluß zu. Acht Quartos, für die damalige Zeit eine sehr hohe Auflagezahl, sind im ganzen erschienen, die erste aus dem Jahre 1597, die letzten zwei von 1629 und 1634. Also selbst nach der Herausgabe der Folio war noch ein reges Bedürfnis nach Einzeldrucken von „Richard III." vorhanden.

Lassen wir die gewaltige Tetralogie noch einmal im ganzen an uns vorüberziehen, so ist der Gesamteindruck ein wesentlich epischer. Das liegt zum Teil an der langen Zeitdauer der Handlung, die drei Generationen umfaßt, sodann an dem Fehlen eines einheitlichen Helden. Mit Ausnahme der letzten Tragödie besitzt selbst keines der Einzeldramen einen solchen, geschweige der ganze Zyklus. Er behandelt die Geschichte des Hauses York in seinem Aufstieg und Fall. Die Art der Darstellung, die die Ereignisse erzählt, ohne sie unter eine dramatische Idee zusammenzufassen, erhöht den epischen Eindruck. Sie ist breit und verliert sich gerne in Einzelheiten nach Art der Ilias, die, von dem Zorn des Peliden abstreifend, das Lob der anderen Heerführer verkündet. Die Einfachheit der Motive tritt hinzu. Herrschsucht, das Gefühl der Einheit mit den nächsten Stammverwandten und die daraus entspringende Verpflichtung zur Rache bilden die treibenden Kräfte.

Blut um Blut heißt die Losung. Darin gleicht der Heldensang vom Hause York dem Lied vom Untergang der Nibelungen. Die Ursprünglichkeit der Empfindungen prägt den Gestalten beider Dichtwerke einen ähnlichen Charakter auf. Margarete von Anjou ruft das Bild Kriemhilds hervor, der Tod des kleinen Rutland mahnt an die Ermordung Ortliebs, und Clifford, Gloster, der gute Onkel Humphrey und Heinrich VII., „die Namen sind verändert bloß, doch sind's dieselben Helden lobebären", wie Hagen, Gunther, Rüdiger und Dietrich von Bern. Der Dramatiker der Renaissance und der Minnesänger des Mittelalters stehen würdig nebeneinander. Wodurch erreicht Shakespeare den Erfolg? Nicht durch die historische Behandlung des gewaltigen Stoffes, die mitunter fälschlich gerühmt wird, sondern gerade durch das Gegenteil, daß er ihn von jeder geschichtlichen Bedingtheit befreit und dem allgemein Menschlichen einen zeitlosen Charakter wie das Nibelungenlied verleiht.

Nehmen wir den Zyklus als Ganzes, so verschwinden auch die Mängel, die in den Sonderabteilungen festgestellt werden mußten. Das im einzelnen Unausgeglichene und Störende löst sich in der Harmonie der Gesamtheit auf. Es ist trotz allem keine vollendete Leistung, die der junge Shakespeare vollbracht hat, aber in seinen Schwächen wie in seinen Vorzügen ein Werk, das nur ein Shakespeare vollbringen konnte.

Wenn ich den Scherz will ernsthaft nehmen,
so soll mich niemand darum beschämen;
und wenn ich den Ernst will scherzhaft treiben,
so werd' ich immer derselbe bleiben.

Goethe.

VII.

Die Jugendkomödien.

Die erste eingehende Nachricht, die auf deutschem Boden über unseren Dichter niedergeschrieben wurde, lautet 1709 in Buddeus' „Allgemeinem historischem Lexikon“: „Shakespeare (William) geboren in Stratton an der Avon, war ein berühmter Poet, ob er wohl keine sonderbare Gelehrsamkeit besaß, weßwegen man sich desto mehr über ihn verwundern mußte. Er hatte ein scherzhaftes Gemüt, konnte aber doch auch sehr ernsthaft sein und vortreffliche Tragödien und Komödien schreiben.“

Wie ernsthaft der junge Dichter sein konnte, haben wir in dem vorhergehenden Kapitel gesehen; hier müssen wir das Gegenstück, die ersten Erzeugnisse seines „scherzhaften Gemütes“ betrachten. Die Eigenschaften der Jugendtragödien, besonders der scharfe Wirklichkeitssinn, die klare Beobachtungsgabe, die Freiheit von allen vorgefaßten Ideen, die Neigung zu Komik und Humor befähigten den Verfasser für das Lustspiel in besonderem Maße. Während im allgemeinen der jugendliche Schriftsteller nur sich selbst und seine subjektiven Anschauungen zu geben vermag, wie Goethe in „Götz“ und „Werther“, Schiller in den „Räubern“, besaß Shakespeare schon in seiner frühesten Periode eine erstaunliche Objektivität, die die Vorbedingung der komischen Lebensbetrachtung bildet. Wer die Widersprüche des Lebens durch den Humor auflösen will, der muß sich über sie erheben und darf selbst nicht

unter ihnen leiden. Molière ist nirgends näher daran, in das Tragische umzuschlagen als im „Misanthrope", wo er aus seinen eigenen herben Erfahrungen schöpft. In dieser Beziehung bedeutete Shakespeares geringes Bildungsmaß vielleicht ein Glück für ihn. Der Stratforder Bürgersohn war, als er nach London kam, in seiner Art eine fertige geschlossene Persönlichkeit, einig mit sich und seiner Zeit. Strotzend von gesunder Kraft und frei von allen fernschweifenden Ideen, tappt er gleich einem jungen Riesen in das Reich der Dichtung hinein, ohne eine Ahnung von dem ungeheuren Wagnis zu besitzen. Er sieht, daß andere dichten, und was andere können, vermag er auch. Erst in der Hauptstadt, unter der Fülle der neuen Eindrücke, im Anschauen einer fremden Welt büßt er die kernige Ganzheit ein. Die Wandlung ist in den drei Jugendlustspielen deutlich wahrnehmbar. Die „Komödie der Irrungen", „Verlorene Liebesmüh" und „Die beiden Veroneser" zeigen in ihrer Reihenfolge eine Abnahme nicht nur an komischer Kraft, sondern auch an innerer Freiheit. In den beiden jüngeren Lustspielen wagt der Dichter sich auf ein Gebiet, dessen er noch nicht völlig Meister ist. Er unternimmt es, Ideen darzustellen, die noch nicht abgeschlossen hinter ihm liegen, sondern mit denen er noch ringt, die er nicht beherrscht, sondern die ihn beherrschen. Man mag dem ältesten Stück den Vorwurf der Possenhaftigkeit und Übertreibung machen, in seiner Art ist es vollendeter als die beiden anderen, die zwar Ansätze zu einer höheren Komik aufweisen, aber nur Ansätze, die erst später zur Reife kommen sollten.

Der vorsichtige Shakespeare, der Theaterpraktiker, der sich vom Schauspieler zum Dichter entwickelte, wagte auch den ersten Schritt auf dem neuen Gebiet nicht auf das Geratewohl. Er nahm eines der bewährtesten Muster des Altertumes, Plautus „Menächmen", zum Vorbild. Die römische Posse behandelt das Schicksal zweier Brüder, die sich täuschend ähnlich sehen. Sie sind als Kinder voneinander getrennt worden, und ihr Wiederfinden nach den unglaublichsten Verwickelungen wird in derbkomischer Weise vorgeführt. Obgleich die Voraussetzung der Fabel, das zum Ver-

wechseln gleiche Äußere der Zwillinge, nur durch die Masken der antiken Bühne gerechtfertigt wird, erfreute der Stoff sich in der Renaissance doch großer Beliebtheit und wurde mehr oder weniger frei in italienischen, französischen und englischen Nachbildungen vor Shakespeare behandelt. Eine „Geschichte der Irrungen", die schon 1576/77 in London auf die Bühne kam, ist nicht erhalten, und so läßt sich nicht sagen, ob Shakespeare ihr etwas verdankt, vorausgesetzt daß sie denselben Stoff behandelte. Dagegen darf als sicher gelten, daß dem Dichter eine italienische Quelle bekannt war, vermutlich eine Darstellung der Komödie dell' arte, denn alle Ergänzungen und Erweiterungen der „Menächmen", die sich bei ihm finden, können schon früher in italienischen Stücken nachgewiesen werden. Dort erscheint schon der aus Plautus „Poenulus" stammende alte Vater, der auf Suche seiner verlorenen Kinder auszieht, dort werden schon dem gleichen Bruderpaar zwei wesensgleiche Diener beigesellt und schon dort wird die Komik der Verwechselung durch einzelne Motive aus dem „Amphitruo" des Plautus erhöht. Bei dem Römer spielt das Stück in Epidamnus-Durazzo, nur ein Italiener hatte ein Interesse daran, die fabelhafte Handlung in eine weitere Ferne zu verlegen, wie auch die neben den plautinischen Benennungen auftretenden Namen Dromio, Luciana u. a. m. auf eine italinische Quelle hindeuten. Daß der Dichter auch das plautinische Lustspiel selbst gekannt hat, ist sehr wahrscheinlich. Eine Übersetzung der „Menächmen" in das Englische erschien zwar erst 1595, aber das Stück wurde vielfach auf den Schulen gelesen und kann Shakespeare von Stratford her vertraut gewesen sein. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß einzelne Szenen, die ein stark altertümliches Gepräge tragen, schon dort auf Grund von Schulerinnerungen verfaßt und später dem neuen Rahmen einverleibt wurden, als die Kenntnis eines italienischen Menächmenstückes den jugendlichen Plan wieder aufleben ließ. Allerdings läßt sich ein Beweis für Shakespeares Bekanntschaft mit dem lateinischen Original nicht erbringen. Wie dem auch sei, es muß mit einer sehr frühen Entstehungszeit der „Komödie der Irrungen" gerechnet werden. Man kann das

Lustspiel um 1589 ansetzen, eher früher als später. Das lustige Stück errang bei den Zeitgenossen starken Beifall, und selbst heute versagt seine Wirkung auf der Bühne nicht. Es blieb lange auf dem Repertoire, noch 1594 wurde es von Shakespeares Truppe in einer Privatvorstellung vor den gelehrten Juristen von Gray's Inn unter großer Heiterkeit gespielt. Vermutlich kam es auch bald an den Hof. Das Possenhafte lag ganz in Elisabeths Geschmack, und selbst für ihren Nachfolger Jakob, der sonst gewähltere literarische Neigungen besaß, wurde der Schwank 1604 neu einstudiert.

War auch die Wirkung des alten Stoffes erprobt, so bot er doch technisch dem jungen Dichter keine leichte Aufgabe. Es galt, die Gestalten der gleichartigen Zwillinge durch die Verwickelung von vier Akten auseinanderzuhalten, daß ihre Gegenüberstellung am Schluß noch mit der vollen Kraft einer Überraschung wirkt. Das ist Shakespeare mit unverwüstlich guter Laune gelungen, und dabei hat er sich die Aufgabe noch erschwert, indem er den beiden Brüdern ein ebenso täuschendes Zwillingspaar von Dienern zur Seite stellt. Jeder Antipholus ist von einem Dromio begleitet, der das Geschick seines Herren vom Tage der Geburt an teilt. Die Idee erscheint glücklich. Zwar wird die unmögliche Voraussetzung, daß zwei Menschen sich in Aussehen, Stimme und Bewegung völlig gleichen, durch die Verdoppelung nicht glaublicher: aber der Zufall stellt sich so nicht als eine einmalige, willkürliche Ausnahme dar, sondern als sinnvoller Scherz, der seine Berechtigung im Reich der Phantasie besitzt, als eine poetische Wahrheit, die bewußt von aller Wahrscheinlichkeit absieht.

Die Namen des gleichen Brüderpaares, sowie die der meisten auftretenden Personen zeigen in Erinnerung an Plautus eine antike Färbung. Neben ihnen stehen andere italienischen Klanges wie Dromio und Angelo, die das erwachende Interesse des Dichters für das transalpinische Land, die Wiege der Renaissance, bekunden. Unvermittelt als einziger englischer Name fällt der des Teufelbanners Pinch, in der Übersetzung Zwick, auf, in dem Shakespeare

die damals allgemein bekannte Figur des John Dee, eines berüchtigten Schwindlers und Geisterbeschwörers, verspottete.

Die Familie des Ägeon ist vor langen Jahren durch einen Schiffbruch auseinandergesprengt worden, er, seine Frau, ihre beiden kleinen Zwillingsöhne und das sie begleitende Sklavenpaar. Als erwachsener Mann macht Antipholus von Syrakus sich mit seinem Diener auf, den Bruder zu suchen. Vergebens durchstreift er die Länder und verzweifelt schon, ihn zu finden, als er zufällig nach dessen Wohnsitz Ephesus gelangt. Hier wird er von allen Leuten als Bekannter begrüßt, angesprochen und eingeladen. Die Verwechselungen beginnen, die nur insofern unwahrscheinlich sind, als der Syrakusaner, der seinen Zwilling sucht, trotz aller Verkennungen nicht darauf verfällt, daß er sich in der Heimat des Vermißten befindet. Die Frau, die Schwägerin, ja selbst die Gläubiger und der Gerichtsvollzieher irren sich in der Person. Die Verwickelung ist geschickt so aufgebaut, daß der fremde, aber auch liebenswürdigere Antipholus überall Annehmlichkeiten genießt, während sein derberes Ebenbild verhöhnt, aus dem eigenen Hause ausgesperrt, Schulden halber verhaftet, ja zum Schlusse sogar samt seinem Diener als wahnsinnig gefesselt wird. Bei der Auflösung findet der Syrakusaner endlich den Bruder, und nicht nur ihn, sondern in dessen Schwägerin Luciana auch eine anmutige Gattin. Wie das Zwillingspaar, so werden auch die beiden Eltern nach zwanzigjähriger Trennung wieder vereint.

Es liegt in der Natur dieses auf einer Augentäuschung begründeten Schwankes, daß er sich in möglichst knapper Zeit abspielen muß, ebenso daß er über das Gebiet der einen Stadt nicht hinausgreifen kann. Die Handlung umfaßt einen Tag, der Ort bleibt immer Ephesus: die beiden Einheiten werden beobachtet, jedoch aus stofflichen Rücksichten, nicht aus Grundsatz. Die auftretenden Gestalten sind den verwickelten Vorgängen angepaßt, und schon dadurch war die Möglichkeit einer tieferen Charakteristik ausgeschlossen. Die Handlung nimmt das ganze Interesse in Anspruch; die Personen gehen über die typischen Gestalten der alten

Komödie nicht hinaus, sie sind überall verwendbare Spielfiguren. Nur an Antipholus von Syrakus nimmt der Dichter einen innigeren Anteil. In seiner Melancholie, in seiner regen Wißbegier, die Sehenswürdigkeiten der fremden Stadt kennen zu lernen, in dem Gefühl trostloser Verlassenheit, das ihn inmitten der unbekannten Menge überkommt, dürfen wir wohl einen Niederschlag von des Dichters eigener Stimmung bei seiner Ankunft in London erblicken. Auch er konnte damals, ein Einsamer im Gewühl der Großstadt, wie sein Held I, 2 sagen:

> Wer mir Vergnügen mit mir selber wünscht,
> der wünscht mir, was ich nicht erreichen kann.
> Ich gleich' hienieden einem Tropfen Wasser,
> der einen andern Tropfen sucht im Meer;
> er stürzt hinein zu finden den Gefährten
> und ungesehn verliert er sich im Forschen.

In der Schilderung der Frauen versagt die Kunst des Anfängers. Hier galt es, keine bluttriefenden Heroinen auf die Bühne zu bringen, sondern wirklich weiblich empfindende Wesen. Dazu langte die Kraft noch nicht. Adriana und Luciana ermangeln des inneren Lebens. Die Gattin des Antipholus sollte nach Absicht des Dichters eine gute, um den Mann besorgte Ehefrau werden, die durch mißverstandene Liebe und übertriebene Besorgnis sich zur Eifersucht hinreißen läßt; in Wirklichkeit ist sie eine gewöhnliche Keiferin, die sich nicht nur der fein empfindende Schwager aus Syrakus, sondern jeder „mit Grauen als seine Frau“ denken würde. Es kann sein, daß Erinnerungen an seine eigene Ehe auf den Dichter einwirkten, doch die Vermutung wird weder durch einen Beweis gestützt, noch ist sie zum Verständnis der Gestalt notwendig. Das Unvermögen des Anfängers, Frauen lebenswahr darzustellen, bietet eine hinreichende Erklärung: sie arten unter seinen Händen zu Ungeheuern aus, wie in den ersten Tragödien, oder es fehlt ihnen die vom Herzen kommende Liebenswürdigkeit. Das gilt auch von Luciana, bei der Shakespeare den Versuch macht, sein damaliges weibliches Ideal zu gestalten. Sie ist farblos und

hölzern. Während ihre Schwester sich gegen die Herrschaft des Gatten auflehnt, vertritt sie die Ansicht des Dichters und predigt II, 1 der Adriana:

> Den göttlicheren Mann, zum Herrn bestellt
> der wilden Meere und der weiten Welt,
> dem der Verstand und der Empfindung Kraft
> den Vorrang über Fisch und Vogel schafft, —
> verehrt das Weib als angestammten Herrn:
> Drum füg' dein Willen seinem Wunsch sich gern.

Das Weib ist nur um des Mannes willen da, ohne Anspruch auf selbständiges Glück. Der Gatte herrscht als unbedingter Gebieter der Frau. Shakespeare blieb dieser Anschauung bis an sein Ende treu. An Stelle der Luciana steht in der plautinischen Komödie eine gewöhnliche Dirne. Rührt die Änderung von unserem Dichter her, so zeigt sie, wie scharf er damals schon das für seine Zeit noch Brauchbare von dem Unbrauchbaren in den Quellen zu sondern wußte. Der wesentlichste Unterschied zwischen dem antiken und modernen Lustspiel besteht darin, daß Griechen und Römern der Begriff der Liebe völlig fehlt. Sie kennen nur den Genuß des Augenblicks. Die Ehe und die Gefühle, die zu ihr führen, enthalten für die Alten kein komisches Motiv, und damit ist die anständige Frau, besonders aber die Haustochter aus dem Reich der Komödie verbannt. Dort herrscht die Courtisane und die Sklavin, die von Hand zu Hand geht. Für uns aber bildet die Liebe und was mit ihr zusammenhängt, das eigenste Gebiet des Lustspieles: ohne diese Empfindung und ohne mindestens eine Heirat am Schluß wäre weder heute noch zu Shakespeares Zeit eine Komödie denkbar. Aus dieser Erwägung erwuchs die Gestalt der Luciana; moralische Gründe waren es gewiß nicht, die den Verfasser von „Maß für Maß" bestimmten.

Der Genuß Shakespearischer Komödien wird durch die Sprache beeinträchtigt. Die Witze, die nur um des Witzes willen vorhanden sind, versagen, und die Wortspiele sprechen nicht mehr an. Wir besitzen nicht die naive Freude der Renaissancemenschen an

Sprachkünsteleien, die zumal in den deutschen Übersetzungen oft unerträglich wirken. Die „Komödie der Irrungen" ist damit noch nicht so überlastet wie einige spätere Stücke. Der Ausdruck bleibt verhältnismäßig einfach und trifft die Redeform des bürgerlichen Lebens in gereimten und ungereimten Versen gut. In empfindsameren Szenen erhebt sich der Stil mit Glück zu einem schwungvolleren, lyrischen Ton, der manchmal schon an die Wendungen der späteren Sonette anklingt, und steigt in den derberen Teilen dagegen zu Prosa und dem veralteten, durch Schlagreim verbundenen Knittelvers herab.

Die gröbere Komik des ersten Lustspieles tritt in den nächsten Werken zurück. Höhere Ziele lockten den Dichter. In London hatte er sich schnell eingelebt und alles Ländliche in seiner Denkweise, vermutlich mit dem ganzen Eifer des Nachahmers abgestreift. Der Übergang kommt in der Art seiner Naturschilderungen zum Ausdruck. In „Titus Andronicus" sind sie noch frisch, unmittelbar, mit eigenen Augen gesehen, im dritten Teil „Heinrichs VI." und in den „Beiden Veronesern" sentimental, wehmütig, Klagen um etwas unwiederbringlich Verlorenes. Die Herde ist schon fromm, der Beruf des Hirten süß, sein Dasein ein idealer Zustand in paradiesischer Ursprünglichkeit, die Einsamkeit der Trost des Unglücklichen; kurz alles so, wie es der sehnsüchtigen Vorstellung des Stadtbewohners zwischen seinen engen Mauern vorzuschweben pflegt. Shakespeare ist Großstädter geworden. Londoner Eindrücke wirken bestimmend auf seine Schöpfungen ein. Er hat einen Einblick in die feine Welt der höheren Kreise gewonnen. Je fremder er seiner Herkunft nach dieser Gesellschaft gegenüberstand, desto mehr mußten ihn der äußere Glanz, das elegante Auftreten, die sichere Beherrschung der Umgangsformen und der galante Ton im Verkehr mit Frauen, die hier walteten, bestechen. Gleiche Erscheinungen machen sich in Goethes „Wilhelm Meister" bemerkbar, auch auf ihn übte die aristokratische Gesellschaft eine mächtige Anziehungskraft aus. Das neue Stück unseres Dichters, „Verlorene Liebesmüh", sollte in Anlehnung an seinen Vorgänger Lily ein Lustspiel für die vor-

nehme Welt werden. In London, besonders am Hof der Elisabeth, erblickte Shakespeare zum erstenmal wirkliche Frauen. Wie anders sahen sie mit ihrer lustigen Koketterie und muntern Ausgelassenheit aus als seine bisherigen Heldinnen! Der junge Riese öffnete die Augen, und mit den Augen ging ihm das Herz auf. Zwischen der „Komödie der Irrungen“ und dem neuen Stück muß eine Frau in sein Leben getreten sein. Ihr poetisches Abbild finden wir in der schwarzäugigen Rosaline. Es ist ebenso leicht wie zwecklos, einen Roman Shakespeares aufzubauen und irgendeine Aristokratin jener Zeit, etwa Penelope Rich, die Schwester Essex', oder die Hofdame Mary Fitton, als seine Geliebte hinzustellen. Es sind willkürliche Vermutungen ohne einen Schatten von Beweis. Dasselbe gilt von der Neigung, die der Dichter für die Frau seines Landsmannes, des Buchdruckers Field, eine Französin von Geburt, gehegt haben soll. Das Urbild der Heldin der „Verlorenen Liebesmüh“ und der Sonette wird sich niemals ermitteln lassen, weder ihr Name noch ihr Stand. Aber daß beide Dichtungen den Anfang und das bittere Ende eines Romanes darstellen, kann nicht bezweifelt werden. Um die Gewißheit zu erlangen, braucht man nur die Liebeserklärungen in der „Komödie der Irrungen“ mit der großen Rede Birons zn vergleichen. Wie matt ist die eine, wie schwungvoll, aus tiefstem Herzen strömend die andere! Mit Recht wendet sich Antipholus an Luciana:

Lehr' du, Geliebte, denken mich und sprechen!

Der Held des folgenden Lustspieles hat das nicht nötig, ihm kommen IV, 3 die Worte von selber:

Aus Frauenaugen zieh' ich diese Lehre:
Sie sprühen noch Prometheus' echte Glut,
sind Kirchen, Bücher und Akademien,
die alle Welt umfassen, nähren, lehren;
und ohne sie ist niemand etwas wert!

Hier bricht das eigene Gefühl des Verfassers gewaltig hindurch, er erklärt seine Empfindung selber:

Nie wagt's ein Dichter und ergriff die Feder,
eh' er sie eingetaucht in Liebesseufzer.

Eine beglückende Neigung bildet die Grundstimmung von „Verlorene Liebesmüh“; sie ist es, die den Dichter in einer kaum begreiflich kurzen Zeit von „Titus Andronicus“ zu einem Meisterwerk wie „Romeo und Julia“ emporführt. Darin besteht trotz aller Schwächen die Überlegenheit des vorliegenden Lustspieles über die vorhergehenden Dramen. Shakespeare tritt zum erstenmal aus sich heraus: er schielt nicht nach Marlowe und anderen Mustern, sondern sucht auf Grund des eigenen Seelenlebens zu schaffen. Der Erfolg ist die Gestalt Birons und besonders die der dunkeln Rosaline mit ihrer kecken Klugheit, schlagfertigem Witz und geistreichen Redegewandtheit, hinter denen sich ein reiches und grundehrliches Herz verbirgt. Im Einklang mit der Entwickelung des Verfassers besteht der Gedanke der Dichtung in der Abkehr von einer modischen, erzwungenen Lebensauffassung zu den unausrottbaren, echten Gefühlen des Herzens.

In Anlehnung an Lily, dessen ereignisarme, aber wortreiche Stücke als Muster feiner Komik galten, ist die Handlung in „Verlorene Liebesmüh“ dürftig, so knapp wie in keinem anderen Shakespeareschen Drama. Der König von Navarra gründet mit drei Genossen eine Akademie, in der damaligen Bedeutung des Wortes, eine gesellschaftliche Vereinigung mit bestimmten Zielen und Grundsätzen. Im vorliegenden Fall verpflichten sich die Mitglieder eidlich zur Pflege der Wissenschaft, und, um die Studien ungestört zu betreiben, auf drei Jahre allen weiblichen Umgang zu vermeiden. Die Politik durchkreuzt den Plan, indem sie die Prinzessin von Frankreich mit drei Damen nach Navarra führt. Natürlich haben die Akademiker nichts Eiligeres zu tun, als sich zu verlieben; sie überraschen sich gegenseitig über dem Bruch ihres Gelübdes und beschließen nun gemeinsam die Herzen der Damen zu bestürmen. Maskeraden und eingeflochtene Schauspiele müssen zur Unterstützung ihrer Werbung herhalten, ein lustiger Liebeskrieg, der den breitesten Raum des Stückes einnimmt. Der plötzliche Tod des Königs von Frankreich macht dem munteren Treiben ein Ende, ohne daß „Hans seine Grete“ heimführt, immerhin mit guter

Aussicht, daß nach einjähriger Buße für den gebrochenen Eid die Verliebten zu ihrem Recht kommen werden. Dazwischen spielt noch in der Manier Lilys, dessen Lustspiele ohne Doppelhandlung nicht sein können, die Liebe des stolzen Spaniers Armado zu einer Bauerndirne, die durch Übertreibung den ernsten Teil des Dramas geschickt parodiert.

Die Idee ist nicht schlecht, aber sie reicht für fünf Akte nicht hin, und der außerhalb der Handlung liegende, zufällige Tod des Königs stört das heitere Spiel, das auf ein sofortiges glückliches Ende drängt. Shakespeare verfolgte offenbar einen bestimmten Zweck mit dem eigentümlichen Schluß, der vielleicht eine Anspielung auf die erfolglose Werbung des Herzogs von Alençon um die Hand der Königin Elisabeth (1589) enthalten soll. Überhaupt scheint das Lustspiel stark in die Ereignisse der Zeit einzugreifen. In der Gestalt des stolzen Armado, der die großen Worte der Akademiker durch noch größere überbietet, könnte eine Verspottung des Antonio Perez liegen, eines vornehmen spanischen Flüchtlings, der damals in England Schutz fand, ohne sich die Sympathien seiner Gastfreunde zu gewinnen. Es mag auch sein, daß in der beliebten, vieldeutigen Manier der Renaissance neben der politischen eine literarische Satire herläuft. Ein englischer Forscher Fleay glaubt in den Figuren des Armado, des Dorfpfarrers Nathanael, des Schulmeisters Holofernes, des Konstablers Dumm und des Pagen Motte Karikaturen der Schriftsteller Lodge, Lily, Greene, Anthony Munday und des Satirikers Nash erblicken zu dürfen. Das geht zu weit. Immerhin erlauben Verse wie die folgenden I, 1:

> Was hat ein armer Grübler sich gewonnen
> als Weisheit, die in Büchern bloß zu finden?
> Die ird'schen Paten, die im Himmelsheer
> euch jeden Fixstern gleich mit Namen nennen,
> erfreuen sich des nächt'gen Scheins nicht mehr,
> als die umhergehn und nicht einen kennen.
> Wer zu viel weiß, weiß nichts als Schall und Dunst,

den Schluß, daß Shakespeare die Schulgelehrsamkeit seiner akademisch gebildeten Gegner verspotten und für die freie Kunst gegen

die Tyrannei des toten Wissens eintreten wollte. Denn ganz gegen seine Gewohnheit benutzte er keinen schon vorhandenen Stoff, sondern erfand ihn selber auf Grund einzelner historischer Vorgänge, von denen eine unzuverlässige Kunde durch ein von seinem Freunde Field 1589 verlegtes Büchlein zu ihm gedrungen war.

Der Besuch einer französischen Prinzessin, der Margarete von Valois, fand wirklich 1578 am Hof von Navarra statt. Allerdings war sie mit dem Könige, dem nachmaligen Heinrich IV. von Frankreich, schon vermählt, und die Reise erfolgte, um nach längerer Trennung eine Versöhnung zwischen den Ehegatten herzustellen. Auch war sie nicht die Tochter, sondern die Schwester des regierenden Herrschers von Frankreich. Ebenso dienten historische Persönlichkeiten als Vorbilder für die Ritter der Akademie. Marschall Biron und der Herzog von Longueville hatten sich als treue Anhänger des Navarrers in den langjährigen Religionskriegen bewährt, während du Maine (Mayenne) ihn feindlich bekämpfte: immerhin stand auch sein Name mit dem des lebensfrohen Béarner Fürsten in enger Verbindung. Die Maskerade, in der die Verliebten als Moskowiter erscheinen, ward durch eine russische Gesandtschaft hervorgerufen, die kurz vorher am Hofe Elisabeths Aufsehen erregt hatte. Das „Akademiegründen" lag im Charakter der Zeit. In Frankreich und England tauchten solche Versuche zwar seltener auf, aber die Sache war nach italienischem Muster wohl bekannt. Dazu kam noch ein Liebeskrieg, der um jene Zeit in Nérac, dem damaligen Sitz des galanten Navarrers, stattfand. Mit diesen geschichtlichen Vorgängen verband der Dichter in sehr lockerer Weise einige Typen der italienischen Komödie, den Pedant (Schulmeister), den Bramarbas und den Dummkopf, teilweise um die Bestrebungen der Ritter zu karikieren, teils um das Personal für die Vorstellung der „Neun großen Helden" am Schluß des Stückes zur Hand zu haben. Er verfuhr dabei nicht mit besonderer Geschicklichkeit. Die derb komischen Szenen stehen in keinem Zusammenhang mit der Hofkomödie. Die Handlung selbst stockt und kommt nicht von der Stelle, und statt eines spannenden dramatischen Fortschrittes gibt es ein Feuerwerk von

Witzen, Wortspielen und Geistreicheleien, in denen die verliebten Ritter und die französischen Damen sich überbieten. „Kein Wort, das nicht ein Scherz ist“ sagt eine von ihnen, und „jeder Scherz ist ein Wort“ fügt ihr Kavalier Boyet hinzu. In den Witzgefechten gipfelt das Lustspiel, aber aus scherzenden Worten entsteht kein Drama; sie können über die innere Leere nicht hinwegtäuschen, sowenig wie die eingeflochtenen Sonette oder die an den „Sommernachtstraum“ erinnernde Schlußvorstellung der Dorfgrößen.

Im Aufbau des Dramas herrscht eine zu weit getriebene Symmetrie. Auf der einen Seite steht der König mit drei Rittern, auf der anderen die Prinzessin mit drei Damen. Die Gleichmäßigkeit zieht sich auch auf Kosten der inneren Wahrheit durch die einzelnen Szenen und Gespräche, die in Rede und Gegenrede, in Stoß und Gegenstoß genau übereinstimmend abgemessen sind und dadurch etwas Steifes und Gesuchtes erhalten. Die Charakterzeichnung bleibt an der Oberfläche. Nur in dem führenden Paar Biron und Rosaline steckt frisch pulsierendes Leben, das siegreich durch das Gewirr der geistreichen Redensarten hindurchbricht. In ihren Grundzügen bilden die beiden eine Vorstudie zu Beatrice und Benedikt aus „Viel Lärm um nichts“. Freilich stehen sie hinter dem reiferen Liebespaar weit zurück; immerhin ist die Zungengewandtheit, die lustige Koketterie und der fröhliche Übermut des jungen Mädchens glücklich empfunden. In ihrem Liebhaber trägt das lebendige Gefühl des Herzens den Sieg über die affektierte Empfindsamkeit davon. Aus der anfänglichen Ironie, der gemachten Blasiertheit und der Abneigung gegen eheliche Fesseln loht die wahre Leidenschaft gewaltig hervor. Die Wandlung stempelt Biron zum Träger des leitenden Gedankens des Lustspieles, den Shakespeare als Abkehr von aller Künstelei zu einfacher Natürlichkeit V, 2 zusammenfaßt:

> Nicht mehr mit taftnen Phrasen will ich siegen,
> mit Samthyperbeln, glatter Künstelei
> und Schwulst; es legten diese Sommerfliegen
> ins Hirn mir das Geschmeiß der Prahlerei.

Die schwör' ich ab und schwör aufs neue
beim weißen Handschuh einer weißern Hand:
In Zukunft kleid' ich meine Lieb und Treue
in Ja und Nein von schlichter Leinewand.

Shakespeares Tragödienstil, der besonders in Anlehnung an Greene, Kyd und Marlowe erwachsen war, konnte für die Hofkomödie keine Verwendung finden. Der Dichter mußte ein anderes Vorbild suchen und fand es wieder bei John Lily, dessen Einfluß er schon die Wahl des Stoffes verdankte. Keiner hatte die Sprache der vornehmen Welt so glänzend erfaßt wie Lily, ja er kann sogar als der Schöpfer des damaligen Modetones angesehen werden. Von seinem Roman „Euphues", der die Erziehung eines vornehmen Jünglings behandelt, erhielt dieser Stil in England den Namen des Euphuismus. Das Buch genoß eine unglaubliche Beliebtheit. Die Damen am Hofe lernten seine geschwollenen Redensarten auswendig, und bei der Wiederherausgabe von Lilys Werken 1632 konnte der Verleger Edward Blount erklären, es sei seinerzeit ebenso notwendig gewesen, Euphuismus zu reden wie heutzutage französisch. Dieser Stil oder besser diese Sprachverderbnis beschränkte sich nicht auf England, sondern trat auch ungefähr gleichzeitig in Italien im Anschluß an den Dichter Marini als Marinismus auf, in Spanien als Gongorismus, nach dem Lyriker Gongora benannt. Auch Frankreich blieb nicht davon verschont. Die Erscheinungsformen in den einzelnen Ländern sind zwar verschieden: Marini liebt eine Häufung von Antithesen, Gongora eine solche von dunkeln und überladenen Vergleichen. Aber die verschiedenen Äußerungen gehen alle auf dieselbe Wurzel zurück, auf den Wunsch, einen möglichst prunkvollen Stil zu schreiben, der sich von dem der gewöhnlichen Menschen unterscheidet. Lily sagt es selber: es ist die Sucht, „einen schöneren Stil zu schreiben, als die Sprache erlaubt". Man tat ihr Gewalt an, um Geist, Kunst, Fertigkeit und Wissen ins rechte Licht zu setzen. Die Richtung ergab sich aus der genaueren Kenntnis der antiken Literatur, als man die Armut der modernen Sprachen in be-

grifflicher und rhetorischer Beziehung mit dem Reichtum der Alten verglich. Man bestrebte sich, den Mangel durch künstliche Hilfsmittel abzustellen, und wollte die eigene Sprache auf die Höhe klassischer Rhetorik emporheben. Die Absicht ist überall dieselbe, und mag auch der Weg, den die einzelnen Nationen wandeln, verschieden sein, sie stoßen doch wie im Ausgang, so auch im Endziel zusammen. Das Wesen des Euphuismus stammt aus Spanien, und zwar aus den Werken des Dichters Guevara, die in der Zeit von 1533 bis 1568 mehrfach ins Englische übertragen wurden, besonders von Lord Berners und dem Plutarchübersetzer Thomas North. Dieser spanische „hohe Stil" tauchte schon vor Lily in England auf, aber der Verfasser des „Euphues" ist sein Hauptvertreter und erhob ihn zur Mode. Sein wesentlichstes Merkmal besteht in dem übermäßigen Gebrauch der Antithese und des Vergleiches, die durch gleichgebaute Sätze, gleichklingende Worte und Formen möglichst hervorgehoben werden. So berechtigt die Verwendung solcher rhetorischer Mittel an sich ist, so führt sie in der Übertreibung doch dazu, Gegensätze zu suchen, wo keine vorhanden sind, Vergleiche anzustellen, wo jede Möglichkeit dazu fehlt. Das Ganze artet in Spielerei aus. Eine Stelle des „Euphues", die Shakespeares Spott herausforderte, lautet: „Denn wiewohl die Kamille, je mehr man sie tritt und drückt, um so voller aufgeht, so welkt und schrumpft doch das Veilchen um so schneller, je mehr es mit den Händen berührt wird." Die Gegenüberstellung ist unsinnig, aber noch harmlos gegen folgende Stilblüten, in denen die ungetreue Lucilla, Euphues' Geliebte, sich ergeht: „Euphues weiß, daß das einmal gesprungene Glas beim leisesten Stoß zerbricht, daß ein mit Milch befleckter Stoff durch Essig seine Farbe verliert, daß die Schwingen des Adlers sowohl die Federn des Fasan als die des Phönix überwinden, daß die, die einmal falsch war, niemals treu sein kann." Aus diesen Gründen hat sie keine Verzeihung ihres Verrates zu hoffen. Doch dann fallen ihr andere Vergleiche ein, die das Gegenteil beweisen, z. B. daß der geheilte Knochen besser als der

gesunde hält, daß die Kreuzspinne zwar eine Fliege, aber keine Biene vergiften kann. Und so geht es fort, bis sie überzeugt ist, bei dem Geliebten Gnade zu finden. Diese Sprache mit ihren Abgeschmacktheiten nimmt dem Dichter jede Möglichkeit zu charakterisieren. Die rhetorischen Figuren sind ja die Hauptsache, und die Menschen sind nur vorhanden, um rhetorische Figuren von sich zu geben. Der Gedanke verschwindet hinter der läppischen Form; es bleibt nur inhaltleeres Wortgeklingel, das sich geistreich gebärdet und sich selber am geistreichsten vorkommt, wenn es recht entlegene Vergleiche zusammenschleppt, auf die kein vernünftiges Hirn verfallen kann. Das Bild wird nicht durch die Phantasie ergriffen, sondern mit größter Gelehrsamkeit gesucht; es dient nicht dazu, eine Sache durch Beflügelung der Einbildungskraft anschaulicher zu machen, sondern ist ein Spiel des Verstandes, eine gelehrte Abschweifung, die den Gedanken verdunkelt statt zu erklären. Das kommt selbst bei Shakespeare vor. Heinrich VI. äußert sich, Dritter Teil V, 6, zu Richard Gloster:

> Ich, Dädalus, mein Knabe, Ikarus;
> dein Vater, Minos, der den Lauf uns hemmte:
> die Sonne, die des Knaben Schwinge schmolz,
> dein Bruder Eduard, und du selbst, die See,
> schlingst in die neid'sche Tiefe ihn hinab.

Wollte der gute König auf den gesuchten Vergleich verzichten, so würde das Verhältnis der vier Personen zueinander zweifellos deutlicher werden als so, wo man es erst mit Mühe aus den unverständlichen Phrasen herausschälen muß.

Der Euphuismus schwelgt in Vergleichen aus den entlegensten Wissensgebieten, besonders der Mythologie, und den wundersamen Fabeln, die die Renaissance als Naturwissenschaft ausgab. Es wimmelt bei den Anhängern des hohen Stiles von Basilisken, Greifen und Einhörnern; zauberkräftige Pflanzen, Steine und Tiere verschönern jede Seite ihrer Schriften. Lily selbst hat seine Künste nur in Prosa bewährt, wodurch ihnen noch ein Rest von Verständlichkeit verbleibt; in die gedrängte Form des Verses übertragen,

mußten sie zu den sogenannten Concetti führen, die ihrerseits wieder durch italienische Muster vorgebildet waren. Es sind geistreiche Pikanterien, die der Dichter als besondere Zierde anbringt. Aber die Vergleiche, Bilder, Hyperbeln, an sich erlaubte, ja unentbehrliche Hilfsmittel der Poesie, erhalten durch die Häufung etwas Gespreiztes und Hohles; statt poetisch zu steigern, unterbrechen sie den Strom der Dichtung und wirken abstoßend und lächerlich. In der Sucht nach einer gewählten Sprache verlernte man, die Dinge bei ihrem Namen zu nennen, und zog eine bildliche Umschreibung der einfachen Bezeichnung vor. Tränen werden zu Regenschauern von Tränen, Sorgen zu drückenden Ketten oder rasenden Stürmen von Sorgen. Don Armado in „Verlorene Liebesmüh" sagt nicht wie die gewöhnlichen Sterblichen drei, sondern zwei und eins, und ein pöbelhaftes Wort wie Nachmittag verwandelt sich in seinem Mund in die Posteriora des Tages. Vermeidung aller alltäglichen Ausdrücke ist der leitende Gedanke dieser Redeweise. Das galt als vornehm, und dieser Stil wurde in der guten Gesellschaft geschätzt. Ihn verwendete Shakespeare in „Verlorene Liebesmüh". Im engeren Sinn des Wortes kann er nicht zu den Euphuisten gezählt werden, aber es ist in seiner Diktion genug vorhanden, was ihn als Nachahmer Lilys charakterisiert, „taftene Phrasen, Samthyperbeln, Schwulst und glatte Künstelei". Durch Birons Mund erteilt der Dichter diesem Stil zwar eine deutliche Absage und in den gespreizten Ausdrücken Armados macht er ihn lächerlich, aber es sind nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten, und nicht nur in „Verlorene Liebesmüh", sondern auch in späteren Werken treibt der Ungeschmack lustige Blasen. Julia nennt ihren Romeo III, 2 im besten Concettistil:

Holdselger Wüterich, engelgleicher Teufel!
Taube mit Rabenherz, wölfisches Lamm!
Veworfne Seel' in göttlicher Gestalt!
Verdammter Heil'ger, ehrenwerter Schurke!

Selbst in den reifsten Dramen stellen sich die unerfreulichen Gebilde noch vereinzelt ein.

Um das Feuerwerk von Witzen und Geistreicheleien zur rechten Geltung zu bringen, sah Shakespeare sich veranlaßt, in diesem Stück häufiger als in irgendeinem anderen Drama zum Reime zu greifen. Es ist zuzugeben, daß die gebundene Form vieles mildert und auch über die Armut der Handlung so weit als möglich hinwegtäuscht. Der Dichter scheint das Stück überhaupt sehr geliebt zu haben; denn er unterzog es, wie aus dem Titelblatt der einzigen vor der Folio erschienenen Quartausgabe von 1598 hervorgeht, später einer eingehenden Umarbeitung, die auch durch die ungleiche Länge der Akte erwiesen wird. Shakespeare, der selbst in den Jugendwerken schon die zähe Masse des Stoffes so gleichmäßig zu verteilen verstand, verfaßte sicher nicht bei der ersten Niederschrift, die etwa 1590/91 erfolgte, einen fünften Aufzug, der länger als die ersten drei zusammen ist. Das Mißverhältnis stellte sich erst durch spätere Zusätze ein. Bei Hof erreichte er seine Absicht. Das Stück wurde Weihnachten 1597 der Königin Elisabeth vorgeführt und gefiel so gut, daß es nach dem Thronwechsel 1604 für die neue Monarchin wieder aufgenommen werden konnte. Damals ließ es Shakespeares Gönner Southampton spielen, nachdem Burbage ihn versichert hatte, daß die Komödie der hohen Dame gefallen würde. Bei dem Volke brachte es das höfische Lustspiel offenbar zu keinem Erfolg. Robert Tofte jammert 1598 in beweglichen Versen:

„Verlorene Liebesmüh", ich sah das Stück,
zu meinem Jammer ward es so genannt.
Es anzuhören war mein Mißgeschick,
da ich im Dienste meiner Dame stand.
Mein Geist weissagte schon nichts Gutes mir,
und gegen meinen Willen folgt' ich ihr.

Die Mimen machten trefflich ihre Sache,
besonders die, die Amor überfiel,
doch nichts vom Herzen, alles war nur Mache,
der Kummer falsch, erheuchelt das Gefühl.
Von allen trug ich wahren Schmerz allein,
die andern äußerten ihn nur zum Schein.

Die Kritik des Verfassers ist scharf, immerhin nicht ohne Berechtigung. Shakespeare mag das erkannt haben, denn er entfernte sich mehr und mehr von den Bahnen, die er in diesem Lustspiel eingeschlagen hatte. —

Der Roman „Euphues" von Lily erzielte nicht nur durch seine gewählte Sprache, sondern auch durch seinen Inhalt einen außerordentlichen Erfolg. Er war eines der gelesensten Bücher des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts. Wer sich heute mit Mühe durch die moralisierende Öde der beiden Teile hindurcharbeitet, dem erscheint die Beliebtheit kaum begreiflich. Der Verfasser erklärt zu Beginn des zweiten Bandes, sein Werk sei geeignet, dem Leser den Schlummer zu verscheuchen, oder auch, wenn er sehr müde sei, ihm Schlaf zu bringen; doch bei einem modernen Publikum würde er unzweifelhaft nur letztere Wirkung erzeugen. Das Buch ist ein Erziehungsroman und in seinem Einfluß auf die Zeit kaum weniger bedeutend als „Wilhelm Meister", wenn es sich auch als Kunstwerk mit Goethes Dichtung nicht vergleichen läßt. Handelt es sich hier darum, die Lebenserfahrungen eines Bürgersohnes zu schildern, so will Lily den Werdegang eines vornehmen Jünglings darstellen. Er begleitet ihn auf die Universität und auf Reisen und zeigt uns Euphues, den Wohlerzogenen — das ist die Bedeutung des griechischen Namens —, als Liebhaber und Freund. Die Handlung ist dürftig, ein Skelett ohne Fleisch, und die Charaktere sind nur angedeutet. Aber das Werk strotzt von Erörterungen, die das gesellschaftliche Leben der Renaissance bewegten. Sie sind dem Helden selbst in den Mund gelegt, der nach manchen Irrfahrten die Würde eines Universitätsprofessors erlangt und es sich angelegen sein läßt, in Briefen an Freunde, in Traktaten, Selbst- und Zwiegesprächen die Moral aus seinem eigenen Leben zu ziehen. Besonders der zweite Teil, die Schilderung einer englischen Reise, bietet dazu überreichliche Gelegenheit. Es wird viel über Erziehung, über Tugend und Laster gesprochen, die Eigenschaften des vollkommenen Gentleman werden festgestellt, den Lily sich als mäßig, keusch,

beständig, weise, bescheiden, munter, gelaunt, dabei fromm, gut gewachsen, in körperlichen Übungen bewandert und mit hinreichendem Vermögen ausgerüstet vorstellt. Polonius in „Hamlet“ hat seinen Sohn nach diesem Muster erzogen, und äußerlich verwirklicht Laertes alle Anforderungen des Romanes. Das größte Interesse erregten aber Euphues' lange Erörterungen über Liebe und Freundschaft, die beiden bevorzugten Themen der Renaissance. Da wird die Frage aufgeworfen, welches von beiden Gefühlen das stärkere sei, ob die Frauen genau so lieben können wie die Männer, ob diese Empfindung durch das Herz oder das Auge bestehe, ob das Wort, der Anblick oder die Berührung des angebeteten Wesens die tiefere Wirkung ausübe. Die erste Frage nach dem Verhältnis zwischen Liebe und Freundschaft besitzt die größere Wichtigkeit: sie wird unter platonischem Einfluß und im Anschluß an die italienischen Sonettisten zugunsten der letzteren entschieden. Man sah in der Freundschaft eine vergeistigte Liebe, frei von gröberen irdischen Wünschen, eine Auffassung, die von Dante und Petrarca vorbereitet, bei ihren Nachfolgern zur Herrschaft gelangte. Die hohe Schätzung der Freundschaft, die man in einen erkünstelten Gegensatz zu der Liebe stellte, übertrug sich um so leichter auf die italienische Renaissancekomödie, als ein Konflikt beider Gefühle schon in einem klassischen Muster, den „Bacchides“ des Plautus angedeutet war. Selbst der Held der grotesken Stegreifkomödie, der Capitano Spavento, schwärmt für Freundschaft und hält den Verlust eines Freundes für schrecklicher als den der eigenen Kinder. Auch der Roman Euphues stellt sich ganz auf den Modestandpunkt und verkündet: „Gibt es etwas auf der Welt, das der Freundschaft gleichkommt? Sie ist das Juwel aller irdischen Freuden.“ An anderer Stelle heißt es sogar: „Wo Liebe herrscht, hat Freundschaft keine Stätte“.

Innerhalb dieser von Lily übernommenen Ideen bewegt sich Shakespeares nächstes Lustspiel, „Die beiden Veroneser“. Das Entstehungsjahr kann auch in diesem Fall nur annähernd gegeben werden. Innere Gründe, wie die regelmäßige Rhythmik, die

Häufigkeit des Reimes und der Gebrauch des Knittelverses, weisen der Komödie einen sehr frühen Platz an. Auf jeden Fall muß sie vor „Romeo und Julia" entstanden sein, also etwa 1591/92. Gedruckt wurde sie zum erstenmal in der Gesamtausgabe von 1623.

Proteus und Valentin leben in enger Freundschaft in Verona. Der erstere, ein begabter, aber schwankender Augenblicksmensch, hat sein Herz auch der Liebe eröffnet und schwärmt für Julia, während der andere, ein kräftiger, gefestigter Jüngling, von der Neigung zu einer Frau nichts wissen will. Doch an den Hof nach Mailand gesandt, erliegt er den Reizen der schönen Sylvia, der Tochter des Herzogs. Proteus muß ihm dorthin auf Befehl seines Vaters folgen, und auch er wird durch den ersten Anblick der Braut des Freundes gewonnen, so daß er Julia, die heimlich, als Page verkleidet, in seine Dienste getreten ist, völlig vergißt. Durch Verrat und Verleumdung gelingt es ihm, den vertrauenden Freund aus Mailand zu entfernen und freie Bahn für die eigene Werbung zu gewinnen. Doch Sylvia eilt Valentin nach, der an die Spitze eine Räuberbande getreten ist. Sie wird von Proteus, Julia und ihrem Vater verfolgt. Im Walde kommt es zum Zusammentreffen, bei dem Valentin sich bereit erklärt, selbst das höchste Opfer zu bringen und zugunsten des Freundes auf die Geliebte zu verzichten. Doch da dessen Neigung zu der als Mädchen wiedererkannten Julia aufs neue erwacht, bedarf es dieses edelmütigen Schrittes nicht. Jeder erhält die ihm zugedachte Braut, nachdem Proteus' doppelter Verrat am Freund und an der Geliebten Verzeihung gefunden hat.

Der Stoff stammt in der Hauptsache aus der italienischen Stegreifkomödie. In einer Sammlung von Szenarien, die 1611 in Venedig gedruckt wurden, findet sich dieselbe Handlung, nur mit dem Unterschiede, daß sie wie immer in dem italienischen Lustspiel in bürgerlichen Kreisen vorgeht. Shakespeare hat sie entsprechend der englischen Auffassung in die vornehmere Gesellschaft verlegt. Das war nötig, damit die Lilyschen Ideen, die sich in der Fabel bereits vorfanden oder leicht hineintragen ließen, zur richtigen

Geltung kamen, denn sie waren es, die den Dichter auf diesen sonst wenig ergiebigen Stoff hinlenkten. Drei Konflikte liegen vor. In der Brust der beiden Veroneser ringen Liebe und Freundschaft miteinander, Sylvia hat sich zwischen kindlichem Gehorsam gegen den Vater und Neigung zu dem Geliebten zu entscheiden, während Julia und Valentin vor der Frage stehen, ob man den einmaligen Verrat eines Geliebten und Freundes verzeihen kann. In allen drei Fällen erfolgt die Lösung im Sinne des „Euphues". Der wankelmütige Schwächling gibt der Liebe den Vorzug, der wackere Mann der Freundschaft, die Tochter opfert unbedenklich die Kindespflicht, und der abtrünnige Proteus wird wieder in Gnaden aufgenommen. Die Entwickelung ist in dem Lustspiel eine rein innerliche: darin liegt ein Fortschritt gegen die „Komödie der Irrungen" und „Verlorene Liebesmüh", deren Verwickelung mehr von außen hineingetragen wird. Auch in der Behandlung des Stoffes macht Lilys Einfluß sich bemerkbar. Besonders die Verkleidung eines liebeskranken Mädchens in einen Pagen und die häufige Unterbrechung der Handlung durch eingeschobene lyrische Gesänge gehörten zu seinen stets gebrauchten Hilfsmitteln. Shakespeare sah sie ihm ab; er benutzte sie, aber veredelte sie zu gleicher Zeit.

In einem Punkte jedoch unterscheidet er sich wesentlich von seinem Vorgänger. Die Konflikte werden im „Euphues" durch langatmige moralische Erwägungen in endlosen Selbst- und Zwiegesprächen entschieden. Sie waren auf der Bühne unerträglich, widersprachen aber auch mit ihrer erquälten Selbstüberwindung Shakespeares Auffassung von der innersten Natur des Menschen. Seine Gestalten stehen ausschließlich unter der Herrschaft der Leidenschaft, neben der die vernunftgemäße Überlegung kaum zu Wort kommt, auf jeden Fall keinen bestimmenden Einfluß ausübt. In dem Kriege der beiden Rosen haben wir es gesehen. Die Yorks und Lancasters machen wohl den Versuch, ihren Streit durch Verhandlungen beizulegen, aber schon der Anblick des Feindes entflammt sie zu solcher Wut, daß sie kein ruhiges Wort hervor-

bringen können. Vernunftgründe sind hier machtlos. So unmittelbar äußert sich auch die Liebe in „Verlorene Liebesmüh“ trotz des scherzenden Charakters des Lustspieles. Der erste Anblick der französischen Dame genügt, um die Leidenschaft der auf Enthaltsamkeit eingeschworenen Kavaliere zu entzünden; sie machen keinen Versuch, gegen das übergewaltige Gefühl selbst anzukämpfen, sondern die Frage ist nur, wie sie sich mit ihrem Gelübde abfinden können. Dieselbe Auffassung herrscht in den „Beiden Veronesern“. Proteus' Abfall von Julia vollzieht sich in dem Augenblick, da er Sylvias ansichtig wird; seine Rückkehr zu der Verlassenen äußert sich in gleicher Weise nicht als ein Erfolg der besseren Einsicht, sondern als ein ebenso plötzlicher Affekt, der durch die Erkennung der früher Geliebten in der Gestalt des vermeintlichen Pagen hervorgerufen wird. Das eine Gefühl tritt immer so stark auf, daß es das andere bis auf die letzte Spur verdrängt. Auch die Verzeihung, die der Treulose von dem verratenen Freund und der verschmähten Geliebten erlangt, wurzelt nicht in ruhiger Erwägung, sondern in leidenschaftlicher Hingabe. Deshalb kann sie in so jäher Weise erfolgen, und ohne Rücksicht, ob der andere Teil sie verdient. Selbst der Verzicht Valentins auf die Geliebte ist kein mit blutendem Herzen gebrachtes Opfer, sondern der Triumph des stärkeren Freundschaftsaffektes über den schwächeren der Liebe zum Weibe. Uns freilich erscheint sein Verhalten unbegreiflich, da in unseren Augen die Zuneigung zwischen Mann und Mann nicht auf einem leidenschaftlichen Gefühl, sondern auf verstandesmäßiger Schätzung und Achtung beruht: den Anschauungen der Renaissance entsprach es durchaus. Es galt gerade als Zeichen des edlen Herzens, des cor gentil, wie Dante sagt, daß die Freundschaft in ihm die Liebe überwindet. „Was gilt der Freund dem Liebenden?“ fragt Proteus, und Sylvia, die wie Porzia im „Kaufmann von Venedig“ eine „edle und echte Auffassung von göttergleicher Freundschaft“ besitzt, antwortet ihm: „Alles!“

Vom Standpunkt des sechzehnten Jahrhunderts ist es nicht die Sache, die den Schluß der „Beiden Veroneser“ so unharmonisch

gestaltet, daß man eine Verstümmelung des fünften Aktes vermutet hat, sondern die Ausführung. In „Cymbeline“ ist Postumus schwerer von Jachimo beleidigt als Valentin, und doch verzeiht er ebenso schnell wie dieser. Das begreifen wir; der Frevler steht dort völlig zerschmettert beim Anblick der großen und reinen Liebe, die er zu beschmutzen versucht hat. Anders Proteus. Mag sein, daß die Sprache des jugendlichen Dichters noch nicht die überzeugende Kraft in der Darstellung seelischer Vorgänge besitzt: auf jeden Fall klingen seine reuigen Worte hohl und erfüllen Shakespeares Absicht nicht, den ganzen Schmerz eines edeln Herzens, das sich einmal nur verirrte, zu schildern. In dieser Szene, aber auch im Verlauf des ganzen Stückes bleibt die Ausführung der Gestalt hinter der Idee des Dichters zurück. Proteus sollte der Mann werden, „dem nur die Treue fehlt, um vollkommen sich zu nennen“. So steht er vor Valentins durch Freundschaft geblendeten Augen:

vollkommen an Gestalt und Geist,
an jeder Zierde reich, die Edle schmückt.

Auch ein solches Ideal könnte fallen, und ihm gegenüber wäre Verzeihung am Platz. „Wenn sich der Verirrte findet, freuen alle Götter sich“, heißt es bei Goethe. Proteus offenbart sich aber durch die Handlung als eine gemeine Natur; der reuige Schmerz in seinem Munde klingt nur wie eine durch die Not aufgedrängte Phrase. Der Eindruck bleibt, daß hier ein Schuft um die wohlverdiente Strafe kommt, und Valentins schöne Worte V, 4 sind nicht ohne einen Anflug unfreiwilliger Komik:

Wen Reue nicht entwaffnen kann, entstammt
nicht Erd noch Himmel; beide fühlen mild,
durch Reue wird des Ew'gen Zorn gestillt.

Bei den anderen Charakteren fehlt der innere Zwiespalt. Aber auch sie sind von Shakespeares späterer Meisterschaft weit entfernt. Sie müssen sich den ziemlich schnell kreuzenden Entschlüssen anpassen, und um dieses Ziel zu erreichen, war es nötig, entweder sie sehr zu vertiefen oder ziemlich oberflächlich zu halten. Die Anfängerschaft des Dichters ließ ihn den bequemeren Weg einschlagen.

Der ehrliche, schlichte Valentin tritt in Gegensatz zu dem unbeständigen, begabten Proteus. Er gehört zu den geraden, einfachen Charakteren, die ihren Weg unbeirrt zu Ende gehen, nur dem inneren Gefühl für das Rechte folgend. Shakespeare liebt solche Männer: vermutlich nicht, weil er in ihnen etwas Wesensverwandtes fand, sondern aus dem entgegengesetzten Grunde, weil er mit sehnsüchtigem Verlangen auf ihre gefestigte Ruhe und unerschütterliche Sicherheit, wie Hamlet auf Horatio blickte. Wenn auch die Sonette keine Tatsachen aus dem Leben des Dichters berichten, so gewähren sie doch einen Einblick in seine Gefühlswelt; und wie er dort erscheint, lagen ihm manche Charakterzüge des Proteus näher als des Valentin.

Die den beiden Männern entsprechenden Liebhaberinnen sind freier und individueller behandelt als die Frauen der vorhergehenden Stücke. Sylvia, die Kräftigere, weiß tapfer für ihre Neigung einzutreten und sich den Befehlen eines eigenwilligen Vaters und der Werbung eines plumpen Freiers durch kühne Flucht zu entziehen. In Julia kündigt sich ein neuer Frauentypus des Dichters an, der der duldenden Liebhaberin. Die zarte Heldin der „Beiden Veroneser" eröffnet den Reigen, in den später Desdemona, Ophelia, Imogen eintreten, hilflose, schwache Geschöpfe, nur durch ihre grenzenlose Liebe mit dem Leben verbunden und nur durch dies Gefühl befähigt, aus ihrer stillen Vornehmheit herauszutreten. Zögernd hat Julia ihr Herz der Neigung zu Proteus erschlossen, aber nun existiert auf der ganzen Welt nichts mehr für sie als ihr „göttlich großer Mann". Die Leidenschaft gibt ihr eine nie geahnte Stärke. Gefahren schrecken sie nicht, die Rücksicht auf ihren Ruf verstummt, sie muß als Page verkleidet dem Geliebten folgen. Seine Untreue kommt ihr zu Ohren, sie besitzt keine Waffe dagegen, noch nicht einmal der Rivalin kann sie zürnen, deren siegreiche Schönheit sie in echt weiblicher Weise mit der eignen vergleicht. Als Proteus sich ihr wieder zuwendet, verzeiht sie ihm, ohne daß ein Wort des Vorwurfes über ihre Lippen kommt. Shakespeare verlieh dieser seiner ersten Julia eine tiefe Neigung für Musik; sie komponiert

sogar, wie aus den losen Reden ihres Kammermädchens hervorgeht. Der Dichter selbst liebte die Tonkunst außerordentlich; im „Kaufmann von Venedig“ V, 1 macht er sie geradezu zum Prüfstein seines edeln Herzens:

> Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
> den nicht der Einklang süßer Töne rührt,
> taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;
> das Leben seiner Seel' ist dumpf wie Nacht,
> sein Trachten düster wie der Erebus.
> Trau keinem solchen!

In dem vorliegenden Lustspiel äußert sich die Vorliebe zum erstenmal, und in einem der etwa gleichzeitigen Sonette heißt es:

> Wie oft, mein Herz, wenn du die Tasten rührst,
> daß unter deinen zarten Fingern klingt
> beglückt ihr Holz, und alle Saiten führst
> zum vollen Einklang, der mein Ohr bezwingt.

Die dunkle Geliebte mit dem schwarzen Haar und den schwarzen Augen mag damals in der ersten Zeit des Glückes als Vorbild für Julia gedient haben. Sie war es, die Shakespeares Bekanntschaft mit den Melodien eines Morley, Bird, Campion und Dowland, der berühmtesten Tonkünstler seiner Zeit, vermittelte.

Die Handlung des Lustspieles ist einheitlich. Doch liegt dies daran, daß die derbkomischen Bestandteile, die wie in „Verlorene Liebesmüh“ dem Treiben der vornehmen Gesellschaft gegenübergestellt werden, auf einige Szenen beschränkt bleiben und über burleske Intermezzi nicht hinausgehen. Shakespeare machte sich ihre Einführung leicht. Wie in der „Komödie der Irrungen“ teilte er jedem der Herren einen Diener zu, und zwar Valentin den dummpfiffigen Flink, Proteus den sentimentalen Humoristen Lanz. Sie veranstalten unter sich und mit ihren Meistern die üblichen Witzgefechte und Silbenstechereien: immerhin sind sie glücklich gegeneinander abgestuft und mit größerer Liebe und Wärme geschildert als die volkstümlichen Gestalten der „Verlorenen Liebesmüh“. Dort stellt der Dichter sich ganz auf den Standpunkt der vornehmen Gesellschaft und verhöhnt alles, was nicht zu ihr gehört;

jetzt steigt er mitfühlend von seiner Höhe herab und weiß auch der kleinen Welt manchen hübschen Zug abzugewinnen. „Was armer, williger Eifer unedel tut, beurteilt edle Rücksicht.“ Lanz’ tränenreicher Abschied von seiner Familie und der Opfermut, mit dem er sich die seinem häßlichen Hunde zugedachten Prügel aufzählen läßt, sind vom Herzen kommende humoristische Augenblicksbilder.

Den Schauplatz des Lustspieles bildet, wie der Titel sagt, Italien, die Stätte, wo Shakespeare seine romantischen Komödien mit Vorliebe spielen läßt. Das ist begreiflich. Die Halbinsel war den damaligen Engländern hauptsächlich aus der Masse der übersetzten Novellen und Sonette sowie als Heimat der Komödie bekannt. Überall handelte es sich um Liebe; so erschien ihnen das Land selbst als ein Paradies für die Liebe und Liebesintrige. Den Standpunkt nimmt auch Shakespeare ein: Italien gilt ihm als ein Phantasieland, wo die Liebe besonders üppig gedeiht. In den „Veronesern“ wenigstens kann von einem besonderen Lokalkolorit nicht die Rede sein. Nicht einmal die Namen der Hauptpersonen sind italienisch, und die geograpischen Begriffe von Mailand, Verona und Mantua gehen wirr durcheinander. Ganz aus dem Rahmen der italienischen Wirklichkeit würde aber die Schilderung der „edeln“ Räuber fallen, von denen auch die Quelle nichts weiß. Sie gehören nach England als eine Erinnerung an Robin Hood und seine Gesellen, die als Rächer der Armen und Bedrücker der Reichen in der Phantasie des Volkes lebten. Der Grund, aus dem sie Valentin zum Führer nehmen, erscheint überraschend. „Er ist der Sprachen mächtig, und sie bedürfen in ihrer Profession eines so gebildeten Mannes.“ Für den Posten eines Brigantenhäuptlings dürfte das eine kaum ausreichende Befähigung sein, aber es hat Bedeutung für Shakespeares Schätzung fremdsprachlicher Kenntnisse. Es ist auffallend, daß Schillers Jugendtragödie „die Räuber“ trotz des ganz verschiedenen Charakters merkwürdige Ähnlichkeit mit den „Beiden Veronesern“ aufweist, so daß man an eine bewußte Nachbildung der Motive glauben könnte. In beiden Stücken tritt der Held an die Spitze einer Banditenschar, und in beiden Fällen in

der gleichen edeln Absicht, die Armen und Schwachen zu schonen. Hier wie dort wird er durch die Verleumdung des ihm am nächsten Stehenden, des Bruders, beziehungsweise des Freundes, aus der Gesellschaft ausgestoßen, und in beiden Werken versucht der Intrigant dadurch, daß er ihn tot sagt, die Liebe seiner alleinstehenden Braut zu gewinnen.

Auch der Stil dieses Lustspieles steht noch stark unter Lilyschem Einfluß. Geistreicheleien, groteske Bilder, gesuchte Vergleiche und Wortspiele fehlen nicht; manchmal klingt auch Marlowes „gewaltiger Vers" durch die weicheren Töne hindurch. Doch im ganzen wird die Sprache freier, und der Dichter meistert die Form mit größerer Ungezwungenheit. Der Wechsel zwischen Prosa, gereimten und ungereimten Versen paßt sich der Empfindung geschickt an, und nur in Proteus' Monologen macht sich in Erinnerung an die gleichzeitigen Sonette ein starker Lyrismus breit. Sie sind undramatisch und nicht nur das, sondern in der unmittelbaren Art, in der sie den Zuschauer anreden, auch unnatürlich. In solchen Fällen spricht der Dichter, der die Tendenz des Stückes möglichst deutlich vorführen will, aus dem Munde seiner Geschöpfe. Es sind epische Schlacken, die noch an die Herkunft des englischen Dramas gemahnen.

Während die „Komödie der Irrungen" einen derben, schwankartigen Charakter trug, waren die zwei nächsten Lustspiele der vornehmen Gesellschaft gewidmet. Beide Elemente fließen in „der Widerspenstigen Zähmung" zusammen. Bei der Angabe der Abfassung dieses Stückes versagen unsere Hilfsmittel völlig, die Mutmaßungen der Forscher schwanken zwischen 1589 und 1603. Es kann somit zweifelhaft sein, ob das Drama noch zu den Jugendwerken gerechnet werden darf. Doch so viel läßt sich mit Bestimmtheit sagen: wenn Shakespeare überhaupt einen größeren Anteil an ihm besitzt, muß seine Arbeit in eine ziemlich frühe Zeit fallen. Ein Literat Francis Meres erwähnt 1598 in seiner „Palladis Tamia" oder „Schatzkästlein des Witzes" zwölf Shakespearesche Dramen. Die „Widerspenstige" befindet sich nicht darunter, dagegen eine uns unbekannte „Gewonnene Liebesmüh". Unter diesem Titel

verbirgt sich aber wohl ein erster Entwurf von „Ende gut, alles gut". Aus der Nichterwähnung darf nicht geschlossen werden, daß das Lustspiel 1598 noch nicht vorhanden war; die Aufzählung trägt keinen abschließenden Charakter, sondern enthält nur eine Auswahl von Stücken, die Meres besonders geeignet dünken, Shakespeares Ruhm zu begründen. Vielleicht gefiel das Werk dem Kritiker nicht, oder er ließ es aus seinem Kataloge aus, weil er mit der Vorgeschichte der „Widerspenstigen" vertraut war und sie nicht als ein Originaldrama unseres Dichters betrachtete. In den meisten Fällen baut Shakespeare auf schon vorhandenen Stücken weiter, doch nirgends zeigt er sich in so starker Abhängigkeit von den Vorgängern wie hier. Das ältere Werk „die Bezähmung einer Widerspenstigen" ist in einem Druck von 1594 vorhanden, jedoch dürfte es wesentlich früher verfaßt sein. Es behandelt die Vorgänge zwischen Petruchio (dort Ferardo) und Katharina nicht nur in derselben Absicht, sondern führt sie auch in den gleichen Stadien und Szenen vor. Auch dort geht der Zähmer über die Einwilligung der Braut in die Ehe einfach zur Tagesordnung über, auch dort erscheint er in dem zerrissenen, lächerlichen Kleid bei der Hochzeit und entführt Käthchen unmittelbar danach aus der verwöhnenden Atmosphäre des Vaterhauses. Seine Gewaltkur durch Hunger und Schlafentziehung, die durch wörtliche Erfüllung der Wünsche und angebliche Sorge um die Person seiner Frau begründet wird, sowie die schlechte Behandlung seiner Leute mit der Absicht, Furcht in der Seele der unbeschützten Katharina zu erwecken, wiederholt sich in beiden Stücken. Gleich vollständig ist auch die Unterwerfung. Die Widerspenstige ist bereit, auf Geheiß des Gatten den Mond für die Sonne zu erklären, hält den anderen weniger gefügigen Frauen eine Strafpredigt und legt ihrem Überwinder die Hände unter die Füße, eine Erniedrigung, die im Gegensatz zu dem alten Stück bei Shakespeare allerdings nur erwähnt, nicht ausgeführt wird.

Auch die Nebenhandlung, die intrigierende Eifersucht mehrerer Bewerber um die Hand der artigen Schwester Bianca, verdankt

ihre Entstehung nicht Shakespeare; er bezog sich unter geringen Abänderungen aus der von Gascoigne etwa 1566 angefertigten Übersetzung der Ariostschen „Suppositi“, den „Untergeschobenen“. Es bleibt sogar fraglich ob die Verbindung der beiden Fabeln sein Verdienst ist. Möglicherweise war auch sie schon durch ein älteres Drama gegeben, das zwischen der „Zähmung einer Widerspenstigen“ und Shakespeares Stück eingereiht werden muß. Die Überarbeitung selbst dürfte auch keine einheitliche und einmalige gewesen sein. Der Schwank war beliebt, und bei jeder Neuaufnahme vermehrten sich die Zusätze und Änderungen von der Hand des Dichters. Stilistisch lassen sich Stellen aussondern, die seiner frühesten Epoche angehören, andere wieder, die das Zeugnis einer reiferen Zeit tragen. Unter den sachlichen Änderungen erscheinen einzelne besonders wichtig. In dem alten Stück ist Katharina blond, bei Shakespeare dunkel, entsprechend der schwarzäugigen Rosaline und der eigenwilligen Heldin der Sonette. Auf Grund eigener Erfahrungen verband sich das Wesen eines unbezwungenen, launischen Weibes in der Vorstellung des Dichters mit einem dunkeln Äußeren, schwarzen Augen und schwarzem Haar. Ferner verlegt er die in Athen spielende Handlung nach der Universitätsstadt Padua. Dieser Schauplatz war allerdings durch die in Italien spielenden „Suppositi“ nahe gelegt, aber die Veränderung deutet doch auf eine Zeit hin, in der Shakespeare ein besonderes Interesse für Italien und italienische Literatur besaß, also auf die Jahre 1592/93, in denen neben den „Beiden Veronesern“ die ersten Sonette und „Romeo und Julia“ entstanden. Die Vermutung scheint berechtigt, daß damals auch die „Widerspenstige“, soweit der Dichter an ihr beteiligt ist, verfaßt wurde.

Er ließ die überlieferte Handlung, besonders in den Petruchioszenen, beinahe unangetastet und beschränkte sich auf eine gründliche Umgestaltung des Wortlautes. Kaum ein Vers ward aus dem alten Text übernommen, dessen steifer, phrasenhafter Marlowescher Stil in einen flüssigen, leichten Unterhaltungston umgegossen wurde. Schon dadurch, aber auch durch eine geschicktere Motivierung erhalten die Charaktere mehr Freiheit, Wärme und inneres Leben

als in dem alten Stück. Aus dem konventionellen Ehetyrannen Ferardo erwächst der tolle Kerl Petruchio mit seiner rauhen Außenseite, aber grundehrlichem Herzen, an dem wir unsere Freude haben. Die schwankartige Darstellung bringt es leider mit sich, daß sowohl er wie Käthchen nicht tiefer charakterisiert sind. Für Shakespeare handelte es sich nicht um ein psychologisches Problem im Verhältnis zwischen Mann und Weib, sondern es soll nur Trotz durch Trotz gebrochen, Kraft durch größere Kraft in die natürlichen Schranken zurückgewiesen werden. So siegt der Zähmer mehr durch äußere Gewalt als durch die innere Energie und sittliche Überlegenheit seiner Person. Auch die materiellen Gesichtspunkte, unter denen er seine Werbung beginnt, entstellen sein Bild, wenn sie Shakespeare auch gemildert hat. Immerhin bleiben er und Katharina in ihrer derben, aber ehrlichen, starken Art die tüchtigsten Personen des Lustspieles und werden in geschickter Weise gegen die Intriganten der Nebenhandlung herausgehoben. In ihrer Mitte steht Bianca, „des Vaters Kleinod"; sie gehorcht auf das Wort, um heimlich desto listiger zu täuschen und ungehorsam zu sein. Um sie herum wimmeln die Lucentio, Gremio, Tranio und Hortensio. Sie alle erwarten im Gegensatz zu Petruchios Offenheit ihr Glück von kleinlichen Ränken und Durchstechereien. Sie schlagen gerade den entgegengesetzten Weg des unternehmenden Freiers ein; sie huldigen und schmeicheln Bianca, erniedrigen sich vor ihr und machen die größten Versprechungen, während jener eine stattliche Mitgift bekommt. Und dennoch erziehen sie sich eine schlimmere Widerspenstige, als Käthchen je gewesen ist. Rücksichtslose Offenheit auf der einen, schmeichlerische Falschheit auf der anderen Seite bilden den Gegensatz, der die beiden Handlungen des Stückes zusammenhält.

Auch Katharina wird durch die Gegenüberstellung sympathischer; besonders ihr Mädchenstolz, der sich wieder und wieder gegen die Übermacht des Mannes auflehnt, erweckt heute das tiefste Mitgefühl. Hier liegt etwas Ähnliches vor wie im „Kaufmann von Venedig". Shakespeares Publikum lachte über ihren ohn=

mächtigen Widerstand wie über den Juden. Der Dichter selbst steht der Auffassung nicht fern; auch seine Absicht zielt nur dahin, die Frau, die sich in Verkennung des Naturgesetzes gegen die Herrschaft des Mannes aufbäumt, von der komischen Seite zu schildern. Er sieht in ihr nur die Widerspenstige wie in Shylock nur den Juden. Ansätze zu einem psychologischen Begreifen des Charakters — und im Gegensatz zum „Kaufmann" kann hier nur von Ansätzen die Rede sein — sind, ihm selber unbewußt, durch seine dichterische Intuition, die menschlicher mit Katharina empfand als sein Jahrhundert, in das Stück hineingetragen. Ihr Trotz und ihre rauhe Art erscheinen im Gegensatz zu Biancas Schmiegsamkeit als Ausflüsse eines starken Charakters, einer auf Wahrheit dringenden Rücksichtslosigkeit. Ihre Sprödigkeit wird durch die Allerweltskoketterie der Schwester hervorgerufen, durch das Gefühl der Scham, das sie über dies als echt weiblich gepriesene Benehmen empfindet. Ihre Verachtung der Männer erhält eine Begründung in dem unwürdigen Betragen der Bewerber, die Phrasen stammelnd hinter den Frauen herlaufen. Wie jene die Natur ihres Geschlechtes verleugnen, so Katharina die des Weibes. Sie fühlt sich den Schwächlingen überlegen; es bedarf eines ganzen Mannes, um die stolze, unbeugsame Jungfrau in das Joch der Ehe zu zwingen. Der Stoff rührt an die letzten Geheimnisse des geschlechtlichen Lebens, an das Sträuben des Mädchens gegen die Umarmung des Mannes. Uralte Gestalten tauchen in dem Zusammenhang mit der „Widerspenstigen" auf: Hippolyta, um die Theseus mit dem Schwerte wirbt, Brünhild, deren Magdtum im kriegerischen Kampf gewonnen werden muß; und wir bedauern beinahe, daß Shakespeare von seinem Standpunkt aus nichts als eine Posse aus dem Stoff machen konnte.

Nach seiner Anschauung, die schon in der „Komödie der Irrungen" Ausdruck fand, ist der Mann unbedingter Gebieter der Frau, „Oberhaupt, Herr und Fürst",

> und was der Untertan dem Fürsten schuldet,
> Gehorsam schuldet auch die Frau dem Gatten.

Das verheiratete Weib besitzt keinen Anspruch auf eigenes Glück, sie lebt nur um des Mannes willen, und mit der Ehe hört ihre selbständige Existenz auf. Porzia im „Kaufmann von Venedig“ nennt Bassanio ihren „Gemahl, Führer und König“ und gibt sich ihm als einen Teil seines Eigentumes wie die hörigen Leute oder ihr Haus. Eine Engländerin erklärt in dem anonymen Drama „Mynherr Olden Barneveld“ ihren holländischen Schwestern, die Emanzipationsgelüste zeigen:

> Bei uns zu Lande lehret man die Frauen,
> den Männern folgsam, untertänig sein
> und ihnen dienen, denn zwei Köpfe geben
> ein Ungeheuer. (Übersetzung von Gelbcke.)

Diese Anschauung beherrscht auch die „Zähmung der Widerspenstigen“. Aber selbst wenn wir sie annehmen, stößt uns die Gewaltkur ab, die mit Katharina vorgenommen wird. Sie beruht zu stark auf der körperlichen Überlegenheit des Mannes. Shakespeares spanische Zeitgenossen sind darin viel feiner. Lope de Vega hat die Bezwingung eines spröden Mädchens mit Vorliebe geschildert, aber der Kampf der Geschlechter liegt bei ihm mehr auf dem geistigen Gebiet, wie auch in „Donna Diana“, Moretos bekanntem Meisterwerk. Auch in England änderten sich die Anschauungen. In Fletcher, einem Nachfolger und Schüler Shakespeares, erstand Katharina ein Rächer. Er schrieb unter dem Titel der „Gezähmte Zähmer“ eine Fortsetzung der „Widerspenstigen“. Petruchio ist nach dem Tode seiner Frau zu einer zweiten Ehe geschritten und in ihr wird ihm alles vergolten, was er in der ersten gesündigt hat. Der Schluß des Stückes lautet:

> „Gezähmt der Zähmer!“ Doch so, daß kein Mann
> mit gutem Grunde sich beklagen kann,
> wenn er bedenkt, daß er in dieser Welt
> nicht als Tyrann dem Weibe ward bestellt;
> noch finden hier zu Jubel und zu Hohn
> die Frauen Grund, denn ihr erkanntet schon,
> Gleichheit für Mann und Weib, wie sich's gehört,
> und Lieb' um Liebe wird von uns gelehrt.

Trotz des veränderten Standpunktes versagt die Wirkung der „Widerspenstigen“ auch auf der heutigen Bühne nicht. Die ausgelassene Lustigkeit hilft über vieles hinweg, das unseren Geschmack nicht mehr anspricht; ein kräftiger dramatischer Fortschritt und eine geschickte Steigerung von Szene zu Szene halten das Interesse bis zum Schlusse in Spannung. An einzelnen Stellen macht sich ein moralisierender Zug bemerkbar, der in den früheren Komödien fehlt, dagegen auf tragischem Gebiet auch in dem etwa gleichzeitigen „Richard III.“ auftritt. Ein Beweis, daß der Dichter sich über das Wesen seiner Kunst Gedanken macht. Er findet zunächst ihren Zweck in der moralischen Belehrung. Wie in den Schlußstück der Yorktetralogie die Strafe als unausbleibliche Folge des Unrechtes dargestellt wird, so verfolgt auch die „Widerspenstige“ die Absicht, durch ein einleuchtendes Beispiel zu bessern. Diese irrtümliche moralische Auffassung der dramatischen Kunst wird durch die nimmerruhenden Angriffe der Puritaner, die beständig über die sittliche Verkommenheit der Bühne und der Dichtung zeterten, leicht begreiflich. Man wollte ihnen gegenüber das Gute und Nützliche der Schauspiele herauskehren. Der Satiriker Nash faßte die Ansicht dahin zusammen: „Die Tugendhaften ermutigt der Dichter zu noch höherer Tugend, den Lasterhaften ist er ein Schreckgespenst, und solche, die vor Gott und Teufel nicht zittern, hält seine Feder in Furcht.“ Shakespeare las die Sätze des klugen Schreibers gewiß mit berechtigtem Stolz und verfehlte nicht, seine Stücke mit einer guten Moral zu versehen. Selbst in „Romeo“, der als Ganzes mit der Auffassung bricht, drängt sie sich im einzelnen noch vor, und Bruder Lorenzo kramt manche gute Lehre aus, die man den eifernden Puritanern entgegenhalten konnte.

Die moralische Richtung gewinnt durch das der Komödie vorausgesandte Vorspiel eine Verstärkung. Ein betrunkener Kesselflicker wird im Zustand der Bewußtlosigkeit von einem Lord auf der Straße aufgelesen, nach dem Schloß des Aristokraten gebracht und, als er aus dem Rausche erwacht, selber als mächtiger, reicher Herr behandelt. Die Diener überzeugen ihn, seine frühere Armut

sei nur eine Wahnvorstellung und der angenehm Betrogene geht auf die Täuschung ein. Von einer umherziehenden Schauspielergesellschaft wird ihm die „Zähmung der Widerspenstigen“ als Stück im Stück vorgespielt. Die Behauptung, das Drama verfolge nur den Zweck, die Besserung des Trunkenboldes zu bewirken, schießt über das Ziel hinaus. Immerhin ist eine moralisierende Absicht in der Schilderung von Elend und Wohlergehen, die als Traum und Wirklichkeit ineinander verschwimmen, nicht zu verkennen. Eine innere Verbindung zwischen der eigentlichen Komödie und dem Vorspiel existiert nicht. Nur Ulricis kombinatorischem Talent war es möglich, eine solche zu entdecken, die aber, wie alle Grundideen dieses Gelehrten, auf eine Banalität hinausläuft. Der Trunkenbold Schlau soll sich über seine Sphäre erheben, indem er unfreiwillig den Lord spielt, Katharina sich desselben Fehlers schuldig machen, indem sie sich in Widerspruch mit der weiblichen Natur setzt. Beide werden in ihre Grenzen gewiesen. Shakespeare hat mit solchen Erklärungen nichts zu tun. Wie alles Brauchbare übernahm er mit sicherem Blick auch das Vorspiel aus dem älteren Stück. Während aber dort die Rückverwandlung des vermeintlichen Lords in einen Kesselflicker nach Schluß der Komödie erfolgt, beschäftigt er sich nicht weiter mit ihm in dem richtigen Gefühl, daß nach den fünf Akten des Lustspieles ein Interesse der Zuschauer an den Personen der Einleitung nicht mehr vorausgesetzt werden kann.

Die beiden lustigen Szenen sind reich an persönlichen Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Wie dort die fahrenden Komödianten, so mag auch er manchmal mit seinen Genossen auf einem Herrensitz eingetroffen sein. Die Rückkehr des jagdliebenden Lord vom edeln Weidwerk, der Streit um die Zeche, den der betrunkene Kesselflicker und die dicke Wirtin führen, sind treffende Bilder aus dem ländlichen Leben der Zeit. Die Namen des Ortes und der Personen im Vorspiel deuten auf die Umgebung von Stratford. Wincot, wo Anne Hacket ihr Bier verschenkt, ist Wilmcote, ein Weiler dicht bei Shakespeares Vaterstadt, der seines guten Ales wegen in der Umgebung Berühmtheit genoß. Der Dichter soll

dort in jüngeren Tagen manchen Trunk getan haben, und vielleicht mußte er selbst die schlechte Erfahrung machen, daß man ihm einen betrügerischen Steinkrug statt eines geeichten Maßes vorsetzte.

Der Gedanke des Vorspieles, daß Traum und Wirklichkeit ununterscheidbar ineinander verschwimmen, ist uralt. Schon ein indisches Märchen berichtet von einem König, der einen Bettler betäuben und an seiner Stelle den Erwachenden den Herrscher spielen ließ. Von dort ging die Idee in eine Erzählung aus „Tausend und eine Nacht“ über und gelangte nach Europa. Herzog Philipp von Burgund soll sich 1440 einen ähnlichen Scherz erlaubt haben. Seitdem gehört das Motiv als Gemeingut den Literaturen aller Länder an. Die tiefsinnigste Gestaltung erfuhr es durch Calderon, der auf ihm sein Drama „das Leben ein Traum“ aufbaute. Traum und Wachen, beides sind nur Schattenzustände, flüchtige Bilder, die mit dem neuen Morgen dahinschwinden, beide gleich unbeständig in ihrer Natur.

> Denn ein Traum ist alles Leben,
> und die Träume selbst nur Traum.

Shakespeare hat den Gedanken sehr geliebt. In derbkomischer Weise verwertet er ihn in dem Vorspiel der „Widerspenstigen“, in heiterer Form bildet er die Unterlage des „Sommernachtstraumes“, und die letzte melancholische Weisheit Prosperos knüpft an die Jugendkomödien wieder an. Im „Sturm“ IV, 1 heißt es:

> Wird sind von solchem Stoff, aus dem
> die Träume werden; unser kleines Leben
> umfaßt ein Schlaf.

Die vier Lustspiele der ersten Periode erreichen in ihrer Gesamtheit nicht den Kunstwert der gleichzeitigen Tragödien; für die Entwickelung des Dichters sind sie aber von einschneidenderer Bedeutung als diese. Auf dem Gebiet des ernsten Dramas hatten Shakespeares Vorgänger Marlowe und Kyd nicht unbeträchtliche Leistungen erzielt, denen im Bereich der Komik trotz Lily etwas Gleichwertiges nicht gegenüberstand. Hier war der Dichter weniger durch die berühmten Vorbilder bestimmt und mehr auf sich selbst

und seine Kunst angewiesen. Die Komödien der ersten Periode sind in höherem Maß sein eigenstes Werk als die Trauerspiele aus derselben Zeit. In ihnen sieht Shakespeare mit seinen Augen, nicht mit denen der Vorgänger. Er bricht mit der Marloweschen Auffassung, die den Menschen nur unter der Herrschaft eines einzigen gewaltigen Affektes darstellt. Seine Gestalten werden vielseitiger, weicher und damit lebenswahrer. Das Lustspiel steht der Wirklichkeit näher als die Tragödie und drängt auf die Beobachtung des realen Lebens. Das Starre und Konventionelle, das fast allen Personen der ersten Königsdramen anhaftet, verschwindet und macht in den Komödien einem größeren Maß von Menschlichkeit, Freiheit und Wirklichkeit Platz. Das zeigt sich besonders in der Auffassung der Frauen. Weder Kyd noch Marlowe konnten ein Weib weiblich schaffen. Wo Shakespeare unter ihrem Einfluß steht, bringt er es nicht über stilisierte Ungeheuer oder jammernde Klageweiber hinaus, die wohl weinend und fluchend, aber nicht aus eigenem Interesse handelnd auftreten. In der Komödie konnten die Schablonen keine Verwendung finden. Nach eigener Beobachtung war der Dichter gezwungen, etwas Neues zu gestalten, und so entstehen Rosaline und Julia, lebenswahre, individuell gezeichnete Wesen, von denen der Weg zu der Heldin „Romeos“ nicht allzu weit ist. Er selbst ein Veroneser Liebhaber, besitzt mehr Verwandtschaft mit Biron und Proteus als mit irgendeinem Helden aus „Heinrich VI.“ oder „Richard III.“. Der Stil macht dieselbe Entwickelung durch. In den Komödien befreit Shakespeare sich zuerst von dem eintönigen Pathos Marlowes. Haften seiner Sprache auch noch Schlacken an, so gewinnt sie doch die Fähigkeit, sich dem Gefühl inniger anzupassen und statt langatmiger Deklamationen über eine Empfindung diese selbst durch den bezeichnenden dramatischen Ausdruck wiederzugeben. Das Maß von Beobachtungsgabe, Unabhängigkeit und Kunst, die ihm die Kraft zu einem Meisterwerk wie „Romeo und Julia“ verliehen, erwarb sich der Dichter zuerst auf komischem Gebiet.

El mayor encanto — amor.
Calderon.

VIII.
Romeo und Julia.

Die am Schlusse des vorigen Kapitels hervorgehobene Bedeutung der Jugendkomödien für Shakespeares Entwickelung wird von den Forschern vielfach übersehen. Man läßt dieses Bindeglied außer acht, beschränkt sich auf die ernsten Dramen und steht vor einem unerklärlichen Rätsel, wie der Sprung von „Heinrich VI.“, allenfalls „Richard III.“ zu „Romeo und Julia“ möglich war. Dort eine sorgsame Anlehnung an die Vorgänger, hier eine souveräne Freiheit, die aus der eignen Kraft, wie aus einem unversiegbaren Brunnen schöpft; dort in Stil, Technik und Charakteristik Nachahmung, die allerdings die Vorbilder übertrifft, hier völlige Abkehr von ihnen, eine Gewalt der Rede, Innigkeit des Gefühles, Kunst im Aufbau der Handlung, von denen die älteren Dramatiker keine Ahnung besitzen. Zur Erklärung des ungeheuren Fortschrittes in erstaunlich kurzer Zeit glaubt man, einen besonderen äußeren Einfluß annehmen zu müssen, und zwar sucht man den Schlüssel des Rätsels in dem Schauplatz der neuen Tragödie. Shakespeare soll in Italien gewesen sein. Ein englischer Gelehrter begründete die Vermutung zuerst, von der man jenseits des Kanales allerdings nicht viel wissen will, während sie von deutscher Seite vielfach unter Aufgebot von großem Fleiß und Wissen eine energische Verteidigung erfahren hat. Das darf nicht Wunder nehmen. Goethes Vorbild übt hier einen größeren Einfluß aus, und unwillkürlich werden alle Versuche, Shakespeares Entwickelung zu schildern, durch den Werdegang des deutschen

Dichters bestimmt. Die einschneidende Wirkung, die der Aufenthalt im Süden auf dessen Kunst hervorbrachte, bedarf keiner Erwähnung. Das gleiche soll bei dem englischen Dichter der Fall sein, obwohl die Behauptung, der Stilunterschied zwischen seinen Jugenddramen und „Romeo und Julia“ sei ebenso groß wie der zwischen „Götz“ und „Tasso“, auf einer Übertreibung beruht. Er ist es allenfalls, wenn man das verbindende Glied, die Komödien, nicht in Betracht zieht.

Ausländische Reisen waren im sechzehnten Jahrhundert nichts Außergewöhnliches, sie gehörten zum guten Ton und bildeten in der Regel den Abschluß der Erziehung eines jungen Mannes aus besserem Stand. Zu diesem Zweck werden sie auch von dem Kanzler Bacon in seinem Essay über „Reisen“ empfohlen. Der Dichter Lodge war bis nach Südamerika gekommen; andere Kollegen Shakespeares, wie Greene und Munday, kannten einen guten Teil Europas. Besonders lockte Italien. Roger Ascham, der Erzieher der Königin, warnt zwar die Väter, ihre Söhne über die Alpen zu senden, da sie dort nur Hochmut, Unglauben und Gotteslästerung lernen könnten, und Greene gibt ihm Recht und behauptet, aus dem Süden nur Laster, besonders das der Trunksucht und Schlemmerei, heimgebracht zu haben. Trotzdem traten jährlich unzählige junge Engländer die weite Fahrt an, teils um längere Zeit in Padua und Bologna zu studieren, teils um wenigstens eine oberflächliche Kenntnis von dem damals in der Kultur am weitesten vorgeschrittenen Lande zu gewinnen.

So wie die jungen Aristokraten und Studenten soll Shakespeare natürlich nicht gereist sein, aber auch unter den Schauspielern herrschte eine rege Wanderlust. England besaß, wie das bei dem raschen Aufblühen des Gewerbes begreiflich ist, einen Überschuß an mimischen Talenten. Fanden sie keine Unterkunft in einer der privilegierten Truppen, so setzten sie sich der Gefahr aus, als Landstreicher unter Polizeiaufsicht gestellt zu werden, falls sie es nicht vorzogen, ihr Heil mit ihrer Kunst im Ausland zu suchen. Dänemark, Holland und Deutschland, ja selbst Frankreich wurden häufig

von englischen Komödianten besucht, sogar bis in die österreichischen Alpenländer lassen ihre Spuren sich verfolgen. Ein Mitglied aus Shakespeares Truppe, Kempe, war mit Sicherheit in Italien und hat dort mit Erfolg seine Clownkünste vorgeführt. Die Möglichkeit, daß der Dichter in seinen Spuren gewandelt ist, kann nicht bestritten werden. Die Reise soll im Winter 1592 und Frühjahr 1593 stattgefunden haben, zu einer Zeit, als die Londoner Theater wegen der Pest geschlossen blieben, Shakespeare also abkömmlich war.

Es muß zugegeben werden, daß er in Oberitalien — denn nur dieser Teil der Halbinsel kann in Betracht kommen — verhältnismäßig gut bewandert ist, besser als in irgend einem anderen Lande. Geographie gehört nicht zu des Dichters starken Seiten; Tunis liegt im „Sturm“ am Ende der Welt, Böhmen im „Wintermärchen“ an der See und in „Hamlet“ führt Fortinbras' Weg von Norwegen nach Polen durch Dänemark. Die Irrtümer stammen zwar in einem Fall bestimmt, in den andern wahrscheinlich aus den Vorlagen, aber Shakespeare trug doch keine Bedenken, sie niederzuschreiben. Sehr klar sind seine Kenntnisse nicht, wenn er vielleicht auch bei reiflicher Überlegung die Schnitzer vermieden hätte. Oberitalien dagegen ist ihm vertraut, er nennt die Lombardei treffend „des herrlichen Italiens lustigen Garten“ und Padua die „Amme der Künste“, er weiß über die Lage von Mantua, Verona und Venedig, sogar über ihre politischen Beziehungen Bescheid, er beschreibt im „Kaufmann“ den Weg von Porzias Landgut und die Verbindung des Festlandes mit der Inselstadt durch das Fährboot (traghetto) genau und er bringt auch sonst in den in Italien spielenden Dramen noch eine Reihe von Einzelheiten, die eine persönliche Kenntnis des Südens und eigene Anschauung des Venezianer Lebens glaubhaft machen können. Die auffallendste Tatsache ist die Erwähnung einer Abendmesse in „Romeo und Julia“. Gerade diese Stelle wurde früher für Shakespeares Unkenntnis der katholischen Bräuche verwertet, da Messen nur des Morgens gehalten werden. Überraschender-

weise hat sich herausgestellt, daß in Verona gerade um die Zeit der angeblichen Dichterreise Ausnahmen stattfanden und Messen abends zelebriert wurden. Daß hier mehr als ein Zufall vorliegt, bedarf keines Beweises. Shakespeare entnimmt die Stoffe seiner Lustspiele mit besonderer Vorliebe der italienischen Literatur und es darf als sicher gelten, daß er Gelegenheit hatte, italienisches Theater kennen zu lernen, bevor er seine ersten Komödien schrieb. Aber diese Einflüsse machen sich schon bei seinen Anfängen bemerkbar, nicht erst nach 1592/93, der Zeit der vermeintlichen Reise. Italienische Schauspieler waren in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in allen westeuropäischen Ländern häufige Gäste, und so viele italienische Kenntnisse, um ihrem ausdrucksvollen Spiel zu folgen oder um ein Szenarium ihrer Stegreifkomödien zu lesen, konnte sich ein Mann von Shakespeares Begabung auch außerhalb Italiens leicht erwerben. Daß er die Sprache bis zu einem gewissen Grad beherrschte, unterliegt keinem Zweifel. Er las vermutlich die Novelle des Giraldi Cintio, die Quelle des Othellostoffes, im Original; denn eine englische Übersetzung war nicht vorhanden, wohl aber eine französische. Auch einzelne italienische Redensarten und Ausdrücke bringt er in den Dramen, besonders in der „Bezähmten Widerspenstigen“. Dieser Soraismus oder Mischmaschstil, wie Shakespeares kritischer Zeitgenosse Puttenham die Sucht, fremde Worte in die Muttersprache einzubrocken, nannte, war in der Mode. Als besonders vornehm galten natürlich lateinische und griechische Zitate, aber auch solche aus modernen Sprachen wurden geschätzt. In „Heinrich V.“ schrieb unser Dichter eine ganze Szene französisch, während sein Kollege Dekker holländische Einschiebsel bevorzugte. Das sollte gelehrt sein, beweist aber mehr für die herrschende literarische Mode als für die Sprachkenntnisse der Verfasser. Aber selbst wenn der Dichter des Italienischen vollkommener Meister war, so läßt das doch keinen Schluß auf einen Aufenthalt im Lande zu. Es gab in London genug Leute, die diese Fähigkeit besaßen, ohne je die Heimat verlassen zu haben, die Königin an der Spitze.

Eine größere Beweiskraft kommt auch den anderen Gründen nicht zu. Sie bieten keine Sicherheit, sondern nur eine Möglichkeit, und auch diese wird bei genauerer Betrachtung sehr herabgemindert. Alle die Angaben konnte Shakespeare auch in London erfahren. Bädeker und Konversationslexikon fehlten zwar; aber gute Reisebeschreibungen gab es in hinreichender Menge. Italiener wohnten zahlreich in der englischen Hauptstadt, und noch zahlreicher waren die Engländer, die das Land gründlich kannten. Nicht nur Kaufleute und müßiggängerische Aristokraten, sondern auch Künstler und Gelehrte, die mit offenem Blick und Verständnis für Italiens Volk und Kunst reisten. Zwei davon aus des Dichters Bekanntenkreise lassen sich namhaft machen, der italienische Sprachlehrer und Lexikograph Florio, der sich mit Shakespeare in die Gunst des Grafen Southampton teilte, und der Architekt Inigo Jones, der Freund Ben Jonsons, der lange Jahre in Venedig verbrachte. Er stand mit dem Theater in inniger Fühlung und entwarf sogar die Kostüme für einzelne Gestalten unseres Dichters. Ein solcher Mann ging nicht gleichgültig an den Bildern Correggios, Tizians und Giorgiones vorüber, an welche die Beschreibungen der „Bezähmten Widerspenstigen" gemahnen; er weilte mit Interesse bei Giulio Romano, der sich gleich ihm als Maler von Theaterdekorationen betätigt hatte, und notierte sich wohl gar in Mantua die Grabschrift des Künstlers, deren Wortlaut dem Lobe des Italieners im „Wintermärchen" zugrunde zu liegen scheint. Es ist eine törichte und unmögliche Annahme, daß Shakespeare sich für jedes einzelne Stück bei seinen Freunden Rat holte, aber er saß dabei, wenn sie ihre Reiseerinnerungen austauschten. Da erzählte einer von der greulichen Ermordung eines Gonzaga (1592), die im Zwischenspiel des „Hamlet" Verwendung fand, ein anderer war bei einem nächtlichen Liebesabenteuer in Venedig mit den signori di notte al criminal zusammengestoßen, und der Dichter erfuhr, daß es eine besondere Nachtpolizei in der Lagunenstadt gab, die in „Othello" erwähnt wird, ein dritter endlich hatte einer Einladung in eine der herrlichen Villen am Ufer der Brenta

Folge geleistet, und Porzias Haus stand vor dem Auge des Dichters. Alle rühmten das bunte Leben, das milde Klima, den blauen Himmel, die köstlichen Sommernächte und die fremdartige Vegetation Italiens. Nichts entging Shakespeares aufmerksamem Ohr: die Einzelheiten fügten sich in seiner Phantasie zum Bilde, und das Land der Sehnsucht lag deutlich vor seinem Auge. Victor Hugo sagt einmal, das Genie erhalte durch den Anblick eines alten Helmes eine bessere Vorstellung von dem Wesen des Mittelalters als der gewöhnliche Mensch durch das Studium der dicksten Geschichtswerke. Das darf gewiß auf Shakespeare angewendet werden, auf seine Einbildungskraft, die für unser nachtappendes Hirn einfach eine unmeßbare Größe darstellt. Auf diese Weise entstand das italienische Lokalkolorit, das in „Romeo", dem „Kaufmann" und „Othello" nicht zu verkennen ist. Nur so erklärt es sich, daß der Dichter oft ganz entlegene Einzelheiten weiß, während ihm in größeren Dingen Irrtümer unterlaufen, die bei persönlicher Bekanntschaft Italiens unmöglich wären. Verona liegt an einem Fluß, der gleich der Themse von Ebbe und Flut bewegt wird; zwischen dieser Stadt und Mailand gibt es eine Seeverbindung; der Doge spricht in öffentlicher Sitzung Recht, während er ein Verwaltungsbeamter ohne Richtergewalt war. Der alte Capulet heizt noch im Juli: das hätte keiner geschrieben, der die Sommerhitze der lombardischen Ebene aus eigener Erfahrung kannte. Auch das Bild von Venedig entbehrt der Klarheit. Der Dichter weiß zwar, daß es dort Gondeln gibt, aber erwähnt sie nur an einer Stelle; daß der ganze Verkehr sich zu Wasser abwickelt, ist ihm entgangen. Hier ließen ihn die Erzählungen im Stich. Die edeln Venezianer gehen spazieren und treffen sich auf der Straße wie die Bürger Londons, ein Boot besteigen sie nur ausnahmsweise, nur zur Flucht aus der Stadt wie Lorenzo und Jessika.

Wenn Shakespeare an Italien auch ein größeres Interesse nahm als an irgend einem Lande Europas, so erscheint der Schluß doch unabweisbar, daß er nicht selber dort gewesen ist.

Innere Gründe erheben die Ansicht zur Gewißheit. Er mußte doch auf irgend eine Weise nach der Lombardei gelangen, sei es durch Frankreich oder durch Holland und Deutschland. Aber kein Wort in seinen Werken deutet auf eine persönliche Bekanntschaft mit diesen Ländern oder gar mit den Alpen hin. Das Hochgebirge mußte, wenn auch nicht durch seine Schönheit, die das Jahrhundert noch nicht zu würdigen verstand, doch durch seine Furchtbarkeit so gut Eindruck auf ihn machen wie auf Petrarca. Aber Postumus in „Cymbeline", Bertram in „Ende gut, alles gut" und viele andere von seinen Gestalten ziehen des Weges, ohne das großartige Schauspiel der Alpenwelt auch nur mit einer Silbe zu erwähnen. Von Italiens bedeutenden Männern werden nur ganz beiläufig Petrarca und Macchiavelli, dieser nach der in England verbreiteten Anschauung als sophistischer Schurke, erwähnt. Bei dem Eifer, mit dem der Dichter in den Jugendwerken sein Wissen herauskehrte, hätte er gewiß manchen anderen Namen angeführt, wenn er in Italien gewesen wären. Ovid, Horaz, Vergil, Seneca, ja sogar der lateinisch schreibende Italiener Spagnuoli werden genannt und zitiert, niemals Dante, Ariost, Tasso, deren Ruhm jenseits der Alpen damals im Zenit stand.

Der Dichter hielt offenbar vom Reisen nicht viel, falls wir in „Wie es euch gefällt" IV, 1 Rosalindes Spott über Jaques' im Ausland gewonnene Erfahrungen als seine eigene Meinung ansehen dürfen. Was sollte er auch in Italien? Gewiß, er hätte etwas Besseres dort gelernt als Laster, Schlemmerei und Völlerei wie der unglückliche Greene. Seine deutlich wahrnehmbare Vorliebe für Musik, Malerei und Bildhauerkunst hätte reichliche Nahrung gefunden; aber von da bis zu einer Einwirkung auf seine Dichtung war noch ein weiter Weg. Shakespeare besaß nicht die Bildung Goethes, um auf klassischer Stätte das Gewand der Helena zu finden, wenn es in dem damaligen Italien überhaupt zu finden gewesen wäre. Dazu mußten noch zwei Jahrhunderte vergehen. Von den modernen italienischen Dichtern aber hatte er nichts zu lernen: allenfalls in Ariost begegnete ihm ein ver-

wandter Geist, die andern konnten ihm nur hinderlich werden und sind es geworden, soweit sie mittelbar einen mehr als stoff-lichen Einfluß auf ihn ausübten. Die Quellen von Shakespeares Kraft lagen im Norden.

Nicht durch ein größeres Maß von Italianismus unterscheidet „Romeo und Julia" sich in so wunderbarer Weise von den voraufgehenden Werken, sondern durch die Bedeutung, die der Inhalt der Tragödie für des Dichters eigenes Seelenleben besaß. Die Wahl des Gegenstandes war der glücklichste Griff, den Shakespeare in seiner damaligen Stimmung tun konnte. Inneres und äußeres Erlebnis, d. h. die Empfindung des Verfassers und der Stoff, decken sich völlig. Dadurch war es ihm möglich, ganz sich selber zu geben und mehr von seiner eigenen Persönlichkeit in das Werk hineinzulegen als in die früheren Dramen. Alle Kräfte lösten sich aus, die, ihm selbst noch unbekannt, in seiner Seele schlummerten. Nach seiner damaligen geistigen Verfassung und Bildung wäre er nicht imstande gewesen, einen „Hamlet" oder „Lear" zu schreiben. Aber „Romeo und Julia", der Sang von der großen Liebe zweier junger Menschen, brach mit hinreißender Gewalt aus seinem innersten Wesen, aus der lyrischen Stimmung hervor, in der er sich damals befand. Schon Lessing bemerkt, die Liebe selbst hat an dieser Tragödie mitgearbeitet.

Shakespeares Liebe läßt sich durch keine Tatsachen belegen: nur in seinem „Romeo" ist sie aufbewahrt und in den um die-selbe Zeit entstandenen Sonetten. Der Beweis wird keinen Zweifler überzeugen; mancher mag mit Giles Fletcher, dem Ver-fasser der Sonettensammlung „Licia", einem älteren Zeitgenossen unseres Dichters, sagen: „Ein Mann kann von Liebe schreiben, ohne verliebt zu sein, von Landwirtschaft, ohne den Pflug zu führen, und von heiligen Dingen, und dabei doch als Bösewicht leben." Darin besteht ja gerade das Geheimnis des Dichters, daß er für jedes Gefühl den richtigen Ausdruck zu finden weiß. Und doch wird das Werk durch das Wesen des Schöpfers be-stimmt, es ist nur der letzte Auszug seiner Persönlichkeit. Gott

schuf den Menschen nach seinem Bilde. Überblicken wir die leitenden Motive der Shakespeareschen Dramen, so spielen Ehrgeiz und Herrschsucht eine viel bedeutendere Rolle als die Liebe. Offenbar empfand er sie als mächtigere Leidenschaft, hinter welche die Neigung zum Weibe zurücktrat. „Antonius und Kleopatra“ sowie „Othello“ gehören nicht hierher: dort handelt es sich um reife Menschen und um Gefühle, die erst durch den Besitz des geliebten Wesens erweckt werden. Eine wirkliche jugendliche Neigung bildet in ernster Weise nur zweimal den Gegenstand eines Shakespeareschen Dramas, in „Romeo und Julia“ und im „Sturm“, — zu Beginn und am Ende seiner Laufbahn. Aber gerade der Vergleich der beiden Liebespaare beweist die Berechtigung, für die Jugendtragödie eine eigene Empfindung des Dichters vorauszusetzen. Nicht daß Ferdinands und Mirandas Gefühl weniger innig wäre; aber wie abgeklärt ist die Schilderung ihrer Neigung gegen die Romeos und Julias! Es fehlt die Unmittelbarkeit des Ausdruckes, die Gewalt des Herzens, das kaum die Worte für die innere Bewegung finden kann, das nach den fernsten und kühnsten Bildern greift, um durch sie das Unaussprechliche auszusprechen. Es fehlt der hinreißende Schwung, der den Dichter selber wie ein Wirbelwind erfaßt und über das Maß des Dramatischen hinausträgt. Die Kunst ist größer im „Sturm“; aus der Unmittelbarkeit des Jugendwerkes ergeben sich neben den bewundernswerten Vorzügen auch die Schwächen, die nicht übergangen werden dürfen, weil in ihnen gerade der Zusammenhang mit den vorhergehenden Dramen zum Ausdruck kommt.

Die erste Beschäftigung des Dichters mit „Romeo“ fällt 1591, elf Jahre nach dem Londoner Erdbeben, auf das eine Anspielung in dem Stück vorkommt. Kurz darauf, 1592, vielleicht auch 1593, ist es erschienen. Das geht aus Andeutungen und Anklängen in einzelnen Werken aus jener Zeit deutlich hervor. Später, etwa 1596, erfuhr die Tragödie eine Überarbeitung; doch kann sie nach stilistischen Merkmalen keine sehr einschneidende gewesen sein. Es kommt wenig darauf an: die Hauptsache bleibt, wann sich das

Drama zuerst als reife Frucht vom Baume Shakespearischer Dichtung ablöste, nicht wann er die letzte bessernde Hand daran legte. Das war damals, als er im hundertsechzehnten Sonett schrieb:

> Dem festen Bund getreuer Herzen soll
> kein Hindernis erstehn! Lieb' ist nicht Liebe,
> die in der Zeiten Wechsel wechselvoll,
> unwandelbar nicht stets im Wandel bliebe.
> Ein Zeichen ist sie fest und unverrückt,
> das unbewegt auf Sturm und Wellen schaut;
> der Stern, zu dem der irre Schiffer blickt,
> des Wert sich keinem Höhenmaß vertraut.
> Kein Narr der Zeit ist Liebe! Ob gebrochen
> die Jugendblüte fällt im Sensenschlag,
> die Liebe wankt mit Stunden nicht und Wochen
> nein, dauert aus bis zu dem jüngsten Tag.
> Kann dies als Irrtum mir gedeutet werden,
> so schrieb ich nie, ward nie geliebt auf Erden!

Aus dieser Stimmung erwuchs das Drama. Unwillkürlich tauchen bei den Worten des Gedichtes Romeo und Julia vor unserem Blicke auf, wie sie zuerst einander begegnen, durch alle Fährnisse treu zu dem Stern ihrer Liebe aufschauen und gemeinsam in das frühe Grab sinken. „Liebe ist stark wie der Tod und fest wie die Hölle; ihre Glut ist feurig und eine Flamme des Herrn, daß auch viele Wasser nicht mögen die Liebe auslöschen, noch die Ströme sie ersäufen.“ An diese Stelle des Hohen Liedes erinnert Friedrich Vischer mit Recht bei der Besprechung des Dramas. Den Inhalt der Tragödie bildet die Liebe zweier junger Menschen, die, kaum dem Kindesalter entwachsen, mit der ganzen Reinheit und der ganzen Gewalt des ersten ursprünglichen Gefühles einander in die Arme stürzen. Die Empfindung ist so groß, so unendlich, daß alle Hindernisse vor ihren Augen verschwinden. Bedenken und Rücksicht hören für sie auf. Die Welt gilt ihnen nichts mehr: wie die ersten Menschen steht das liebende Paar allein im Gewühl der fremdgewordenen Menge, mögen sie nun Eltern oder Angehörige, Freunde oder Feinde heißen. Das sind nur Namen, die für die Liebenden jede Bedeutung verlieren.

Alle seelischen Kräfte in ihrer Brust werden durch die Neigung erweckt, Leidenschaft und Heldenmut, Treue und Ergebung, Duldersinn, höchste Begeisterung und Todesverachtung. Eine solche Liebe kann nicht mit der Welt um ihre Rechte markten, sie muß sich durchsetzen im Leben oder im Tode. Romeo und Julia müssen sich angehören; die Leidenschaft führt sie mit der unwiderstehlichen Gewalt einer Naturkraft zusammen. Da kann weder von Schuld noch von Übereilung, von Torheit oder mangelnder Rücksicht die Rede sein, sondern nur von Liebe. Einen Tadel vermag nur der auszusprechen, der einem solchen Gefühl verständnislos gegenübersteht wie im Drama der alternde Bruder Lorenzo. Leider ist er nicht der einzige geblieben. Der Philosoph des Unbewußten, Eduard von Hartmann, hat sich gemüßigt gesehen, Romeos und Julias Neigung einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. In ihrer Plötzlichkeit kann er nur einen Ausbruch der Sinnlichkeit entdecken und versteigt sich zu der Prophezeiung, ihre Verbindung wäre die gewöhnliche Ehe der Renaissance geworden, der Gemahl würde bald seine Freuden außerhalb des Hauses gesucht und die Gattin sich mit einem Cicisbeo getröstet haben. Die groteske Übertreibung richtet sich selbst und enthebt uns der Mühe, den philosophischen Angriff zu widerlegen.

Zwei Menschen wie Romeo und Julia können nicht wochenlang nebeneinander leben und endlich auf Grund gegenseitiger Achtung zu dem Entschluß kommen, sich ehelich zu verbinden. Bei einem Gefühl wie dem ihren gibt es kein Mehr oder Minder, kein Werden und Vergehen, es ist mit unwiderstehlicher Notwendigkeit beim ersten Anblick des Geliebten in seiner ganzen Größe vorhanden, wie die Flamme unter der Berührung des zündenden Funkens aus dem Pulverfaß hervorbricht. So entsteht Hero und Leanders Liebe, die Siegmunds und Sieglindens; Evchen und Stolzing, Tristan und Isolde sind durch den ersten Blick auf ewig aneinander gekettet. Überall, wo der Affekt in seiner Allgewalt und Notwendigkeit geschildert werden soll, wählt nicht nur Shakespeare, sondern die Dichtung aller Zeiten diese Art des Erwachens der

Liebe. Selbstverständlich ist sie nicht frei von Sinnlichkeit. Romeo und Julia sind keine Toggenburger, ihre Lippen drängen ebensosehr nach der beglückenden Vereinigung wie die Seelen. Darin liegt kein Vorwurf, denn die Sinnlichkeit bildet nicht den Gegensatz der Liebe, sondern ihre Ergänzung. Es ist ein Verdienst Shakespeares, gegenüber den unklaren und verkünstelten Begriffen seiner Zeit, die eine geistige und leibliche Zuneigung scheiden wollte, das Gefühl in seiner Ganzheit erfaßt zu haben. Es ergreift Körper und Geist, es sucht nicht den Genuß, aber Leib und Seele fließen von selber ineinander. Trotz irdischer Wünsche bleibt Romeos und Julias Liebe rein und fecklos, ihre Umarmung

> ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüte
> zum Pfande setzt, gewinnend zu verlieren.

Sie ergibt sich als notwendige Folge aus der Vereinigung der Herzen, als rückhaltlose Verbindung zweier Menschen, von denen keiner auch nur den kleinsten Teil des eigenen Seins für sich behalten will, als das höchste Maß der Selbstentäußerung. Julia sagt II, 2:

> Je mehr ich gebe,
> je mehr auch hab' ich. Beides ist unendlich.

Kann diese Liebe sich hienieden nicht durchsetzen, so ist auf Erden eben keine Stätte für sie. Trennt die Welt die Liebenden, so muß das Grab sie vereinen. Äußere Hindernisse können ihr nichts anhaben, denn „die Liebe ist stark wie der Tod" und drängt über alle Widerstände hinweg. Das Jenseits spottet der Schranken, die Menschenwitz aufgebaut, und bietet die Zuflucht, die das Leben versagt. Alle Schlacken fallen von der großen Leidenschaft ab; nur die Reinheit, die Selbstlosigkeit und der Opfermut bleiben. Zwei junge Menschen an der Schwelle des Lebens werfen das Dasein wie ein abgetragenes Kleid weg, weil sie sich nicht angehören können. Es muß so sein. Wie sie früher keine Wahl hatten, als einander in die Arme zu fliegen, so haben sie auch jetzt keine, als die neidische Erde zu verlassen, die ihnen ihr Glück nicht gönnt. Siegreich, über alle Hindernisse triumphierend, tragen sie ihre Liebe aus dem Diesseits hinaus.

Die Erhabenheit der Neigung gewinnt durch ihre Umgebung an Eindringlichkeit. Sie ist in eine Welt des Hasses und der waffenklirrenden Feindschaft hinausgestoßen. In dem Gewirr der häßlichen Leidenschaften glüht sie wie eine einsame Fackel bei Nacht, deren zitterndes Licht durch jeden stärkeren Windstoß verlöscht werden kann. Der Gegensatz wird mit vollendeter Kunst herausgearbeitet. Der Streit trägt nicht den Charakter einer gewöhnlichen Familienfehde, sondern die ganze Stadt Verona ist in zwei Lager gespalten. Hier Montague! hier Capulet! hallt es durcheinander. Es sind die beiden mächtigsten Geschlechter, deren Haß das Gemeinwesen in seinen Grundfesten erschüttert. Der Fürst selbst muß unter Ermahnungen und Drohungen einschreiten. Der Dichter gewinnt dadurch einen größeren Ausblick, die Familientragödie erweitert sich zur politischen, der Staat selbst ist an ihrem Ausgang beteiligt. Durch alle diese Umstände, ihre Ausdehnung, lange Dauer und Erbitterung verliert die Feindschaft den Charakter des Zufälligen: sie erscheint wie eine objektive Notwendigkeit, an der das Glück der Liebenden zerschellen muß, wie ein Symbol des Lebens selbst, das unter allen Umständen in sich zerrissen und durch feindliche Kräfte gespalten ist. Eine Liebe von der Größe derjenigen Romeos und Julias hat überhaupt keine Stätte auf Erden. Der Haß der Familien und die Neigung der beiden ihnen angehörenden Kinder bilden die Gegensätze, aus denen die Tragödie erwächst. Sie stehen in innigster Wechselwirkung. Wie die Feindschaft die Macht besitzt, die Liebe, soweit sie irdisch ist, zu zerstören, so findet diese in ihrer selbstlosen Größe die Stärke, den seit unvordenklicher Zeit bestehenden Haß zu vernichten.

Shakespeare hat die Bedeutung der Familienfehde klar erkannt. Mit sicherem dramatischen Instinkt leitet er das Stück mit einem Bilde des Streites ein, wie er es überhaupt in seinen Meisterwerken immer versteht, das treibende Motiv der Tragödie sofort in der Eröffnung zu bringen: die Hexen in „Macbeth“, den Geist in „Hamlet“, Jagos Geschicklichkeit in „Othello“ und den Bürgerzwist in „Romeo und Julia“.

Es ist ein buntbewegtes Bild auf dem Markte Veronas. Eine kindische Schimpferei der Diener, die sich einen Esel bohren, macht den Anfang. Doch der Funke genügt. Benvolio kommt von der einen, Tybalt von der anderen Seite dazu. Das Feuer greift um sich, und die Stadt verwandelt sich in ein Schlachtfeld. Angreifer, Angegriffene und solche, die Frieden stiften wollen, sind in ein dichtes Handgemenge verwickelt. Nur durch die Dazwischenkunft des Fürsten nimmt der Streit diesmal ein unblutiges Ende. Aber das Schlimmste bleibt zu fürchten, der Haß glimmt unter der Asche weiter und kann in jedem Augenblick aufs neue emporlodern. Das leiseste Wort genügt. Die Schwerter sitzen nur locker in der Scheide und fliegen bei jeder Begegnung heraus. Dabei sind die Häupter der beiden Parteien, der alte Capulet und Montague, ganz brave Biedermänner, mit denen sich leben ließe. Aber der Haß hat schon zu tief gefressen. Selbst wenn sie sich vertragen wollten, so ist doch die Verbitterung unter den Parteigängern zu stark, als daß ein Befehl sie in Schranken halten könnte. Diese Leute müssen sich hassen, wie ihre Voreltern sich gehaßt haben und ihre Kindeskinder sich hassen werden, wenn nicht etwas ganz Außerordentliches, etwas Wunderbares dazwischen kommt. Dies Wunderbare tritt ein in der Liebe der Kinder der auf den Tod verfeindeten Familien.

In der zielbewußten Art, wie Shakespeare die Liebe der Unglücklichen und den Haß der feindlichen Umgebung in Wechselwirkung setzt und sich gegenseitig durchdringen läßt, liegt einer der wesentlichsten Fortschritte des Dramas gegenüber seiner epischen Quelle, der von Arthur Brooke 1562 verfaßten „traurigen Geschichte von Romeus und Juliet“. Bei ihm fehlt die innere Notwendigkeit; die beiden Faktoren stehen lose nebeneinander und stoßen nur zufällig zusammen. Der Stoff besaß schon eine lange Vergangenheit, ehe er nach England kam. Klein führt ihn in seiner „Geschichte des Dramas“ bis nach Indien zurück. In spätgriechischer Zeit behandelte ihn Xenophon aus Ephesus in einem von G. A. Bürger übersetzten Roman „Anthia und Abrocomas“. Im Mittelalter war er sehr beliebt, er liegt der Erzählung „Cliges“ des großen

französischen Epikers Crestien de Troyes zugrunde. Der Schlaftrunk, der den Scheintod der Geliebten herbeiführt, ist schon vorhanden, ebenso die Gestalt der helfenden Amme. Dagegen ist dort Fenice nicht die Braut, sondern die Frau eines anderen, dessen rechtzeitiger Tod die Erzählung zu einem für die Liebenden freundlichen Abschluß bringt. Die erwachende Novellenliteratur konnte sich das günstige Thema nicht entgehen lassen. Unter den Italienern behandelte es Masuccio aus Salerno zuerst in seinem „Novellino“, und ihm folgen die späteren Erzähler Luigi da Porta, Clitia aus Verona und 1554 Bandello. Allmählich gewinnt die Sage ihre heutige Form: die uns geläufigen Namen tauchen auf, und der Schauplatz wird nach Verona verlegt unter die zwar historischen, in Wirklichkeit aber niemals verfeindeten Geschlechter der Montecchi und Capuletti. Ein solcher Stoff, der „Grundgefühle des Lebens in geschlossener Gestalt“ enthält, bedarf eines Ausreifens durch Jahrhunderte. Von Italien wanderte die Erzählung nach Frankreich, wo Boisteau 1559 „la sfortunata morte di due infelicissimi amanti“ für Belleforests „Histoires Tragiques“ übersetzte, und diese französische Bearbeitung wurde von Brooke in Versen, von William Paynter 1567 in Prosa nach England hinübergebracht. Auch das Drama bemächtigte sich des dankbaren Stoffes, zunächst in Italien die Commedia dell' arte. In der schon erwähnten Sammlung von Flaminco Scala findet sich ein Szenarium, in dem das Liebespaar trotz des traurigen Titels „Tragische Vorfälle“ in einer glücklichen Ehe vereinigt wird. Diese Weiterbildung ist begreiflich. Eine Kunst, in der die Clownrollen des Arlecchino, Burattino und Pedrolino das Übergewicht besaßen, konnte eine so ernste Handlung nicht gebrauchen, sondern mußte versuchen, sie zum guten Ende umzubiegen. Die italienischen Komödianten trugen den Stoff entweder mit dem älteren tragischen oder dem jüngeren glücklichen Ausgang durch ganz Westeuropa. Er wurde von dem Spanier Lope de Vega behandelt, schon vor ihm von dem Italiener Luigi Groto, der in der „Hadriana“ das tragische Ende beibehält, dafür aber die Handlung in das klassische Altertum verlegt. In England

war schon vor 1562 ein Stück von Romeo und Julia gespielt worden, zehn Jahre später trat dort eine italienische Wandertruppe auf, die auch einen „Romeo“ auf ihrem Repertoire gehabt zu haben scheint, und 1583 wurde ein Buch „Romeo und Julietta“ in das Londoner Buchhändlerregister eingetragen, in dem wir ein Drama vermuten dürfen. Shakespeare hat dieses ältere, leider nicht erhaltene Stück natürlich gekannt, daneben vermutlich eine Darstellung der Commedia dell' arte und ihr verdankt sein Drama den starken Zusatz von komischen Szenen, die der Dichter in seinen früheren Tragödien nicht verwendet hatte. Auf jeden Fall entstanden auf Grund dieser sekundären Quellen die Abweichungen von seinem Hauptgewährsmann Brooke. Durch Shakespeare hat der tausendjährige Stoff die Form erhalten, in der er für alle Zeiten festgelegt ist, so daß neuere Bearbeiter, besonders auf dem Gebiete der Oper, nur in geringfügigen Einzelheiten von ihm abzuweichen gewagt haben.

In enger Beziehung zu der Erzählung stehen die Sagen von Hero und Leander, Pyramus und Thisbe, Tristan und Isolde. In allen Fällen verursacht ein Irrtum den Tod des einen Teiles, dem der andere nachstirbt, — die ausgelöschte Fackel, das blutige Kleid oder das schwarze Segel. Ein Zufall führt das tragische Verhängnis herbei. Aber dieser Zufall ist keine Willkür, sondern in seiner Art eine Notwendigkeit von sinnvoller Bedeutung. Die Liebenden, die über ihre Leidenschaft alles vergessen, die sich von den Menschen sondern und nur sich selber suchen, müssen erfahren, daß eine völlige Loslösung von der Welt unmöglich ist. Die Liebe kann sich nicht über alle Bedingungen der Wirklichkeit hinwegsetzen; ein schwaches Band bleibt, wie Friedrich Vischer treffend bemerkt, und dieser letzte dürftige Zusammenhang mit der Außenwelt gibt dem zum schmerzlichen Ende führenden Irrtum Raum. In dieser Art besitzt der Zufall auch im Drama eine Berechtigung. Er stellt eine höhere Verkettung dar, als sich aus menschlicher Voraussicht berechnen läßt. In ihm offenbart sich das Schicksal, wie Bruder Lorenzo V, 3 sagt:

eine Macht, zu hoch dem Widerspruch,
hat unsern Rat vereitelt.

Shakespeare schließt sich im Aufbau der Handlung, soweit es möglich ist, an das Gedicht Brookes an. Nur wenige Änderungen nimmt er vor und oft gebraucht er sogar die Worte des Erzählers. Und doch welch ein Unterschied ist zwischen beiden Werken! Dort eine schleppende, mit moralischer Belehrung überladene Handlung, hier eine kräftig dramatisch fortschreitende. Ein kleiner Kunstgriff erzielt die einschneidende Wandelung. Der Tragiker zieht die vier oder fünf Monate der Vorlage in ebensoviel Tage zusammen. Den Liebenden darf kein ruhiger Genuß des Glückes vergönnt werden wie bei Brooke, wo Tybalts Tod erst drei Monate nach der vollzogenen Eheschließung eintritt. Höchste Lust und tiefstes Leid müssen sich unmittelbar aneinander drängen. Das Glück ist nur auf Stunden bemessen, die Brautnacht selbst steht unter dem Zeichen der Bluttat, und Romeos Verbannung ist schon vorher ausgesprochen. Der neue Morgen trennt die soeben Vereinten auf ewig. Der unbedeutende Eingriff verleiht der Handlung die nötige dramatische Konzentration und das atemlose Tempo, die hinreißende Hast, die allein dem tiefsten Gehalt des Stoffes, der mit Windeseile wie eine Flamme um sich greifenden Leidenschaft zweier junger Menschen, entspricht. Alles was bei Brooke und Paynter, ja selbst bei Bandello, der eine größere Kunstfertigkeit besitzt, tot und abgestorben dalag, ersteht unter der Berührung von Shakespeares Zauberstab zu blühendem Leben. Wie matt ist das Liebespaar, das die alten Erzähler zum Beweise vorführen, daß Übereilung nimmer gut tut. Shakespeare will nur Teilnahme für die Unglücklichen erwecken: dem Drama fehlt jede moralisierende Absicht. Dieses Geschäft besorgt der Bruder Lorenzo, der die ungeheure und ihm unbegreifliche Leidenschaft Romeos und Julias zum guten Zwecke verwerten möchte, als ob sich das gewaltige Schicksal der Tragödie in das schmale Bett bürgerlicher Moral eindämmen ließe. Das Verhängnis eilt darüber hinweg wie ein Waldbach im Frühling über die Steinchen, die ein Knabe ihm in

den Weg wirft. Der Mönch, der seine Moral zur Meisterin des Geschickes machen will, muß das zu spät zum allgemeinen Schaden erkennen.

Shakespeare bricht völlig mit der Auffassung von „Richard III.“. Der tragische Untergang erscheint nicht mehr als Strafe begangenen Unrechts wie dort, sondern ohne Schuld gehen Romeo und Julia in den Tod. Daran läßt die Darstellung nicht den geringsten Zweifel. Es war deutschen Ästhetikern, deren Theorien Sittlichkeit und Dichtung in willkürlicher Weise vermischen, vorbehalten, hier eine Schuld zu entdecken. Nach Carrière begeht sogar Cordelia ein Unrecht: sie hätte nach ihm eine Proklamation erlassen müssen, daß sie nicht in feindlicher Absicht, sondern nur um ihrem Vater zu helfen, mit einem französischen Heer nach England komme, und nach Vischer besteht Romeos todeswürdiges Vergehen darin, daß er seinen eigenen Augen und Ohren traut und die in dem Grabe ruhende Julia wirklich für tot hält, statt erst eine genauere Prüfung anzustellen. Shakespeares Worte rechtfertigen eine solche Deutung nicht. Das Recht ist völlig auf seiten der Liebenden, das Unrecht auf seiten der feindlichen Außenwelt. In seiner milden Denkweise, zu deren Träger er den Bruder Lorenzo macht, weiß der Dichter, daß es keine absolut guten oder schlechten Handlungen gibt, sowenig wie die Natur völlig unbrauchbare Pflanzen hervorbringt. Wie die Kunst aus ihnen nützliche Kräfte herausholt, so bestimmt der Wille den Wert der Tat. Selbst in Julias Täuschung der Eltern sieht der Dichter keine Schuld; denn der Urheber des gutgemeinten Betruges, Lorenzo, wird von dem Fürsten ausdrücklich als ein „heiliger Mann“ bezeichnet. Goethe spricht im Schlußwort seiner Bearbeitung von „Romeo und Julia“ die Tendenz klar aus:

> Das Gute wollen ist gefährlich, oft
> gefährlicher als Böses unternehmen.

Dichtung und Moral sind getrennte Gebiete. Die Tragödie geht nicht darauf aus, unser Gerechtigkeitsgefühl zu befriedigen, im Gegenteil, je mehr sie das tut, um so leichter läuft sie Gefahr, ihren

höheren Zweck zu verfehlen. Das Vergehen und die ihm gebührende Strafe ist alles andere, nur nicht tragisch, die „poetische Gerechtigkeit“ ein Irrtum des achtzehnten Jahrhunderts mit seiner optimistisch moralischen Anschauung von der besten aller Welten. Schuld und Sühne mögen den Strafprozeß beschäftigen, aber nicht das Drama. Wir freuen uns, wenn der große Dichter auch eine große sittliche Persönlichkeit ist, und er muß es sein, wie jeder, der etwas schafft; denn Schaffen bedeutet Ordnung, und Ordnung im Gegensatz zur Willkür Sittlichkeit. Aber darüber hinaus hat die Moral nur eine negative Bedeutung für die Kunst. Sie zieht dem Künstler bestimmte Grenzen, die er nicht überschreiten darf, ohne die Gefühle des Zuschauers zu verletzen. Tritt das ein, so ist der Hörer unfähig, das Kunstwerk ungestört zu genießen. Die verletzten Nebenempfindungen können unter Umständen so stark werden, daß ein ästhetischer Genuß überhaupt nicht aufkommen kann.

Romeo und Julia sind unschuldig, und doch bietet das Drama eine volle Befriedigung. Der Zuschauer verläßt das Theater nicht in Empörung, daß hier die Tücke des Schicksales an zwei Menschen ein zum Himmel schreiendes Unrecht begangen habe, sondern in dem Gefühl, ein Erdenlos hat sich vollendet, wie es schöner und herrlicher nicht gedacht werden kann. Woran liegt das? Den Schlüssel des Rätsels bietet das Leben selbst. Alles Irdische, selbst das Größte ist dem Vergehen unterworfen. Die Tragödie, die das Leben als ein logisches Ganzes betrachtet, gibt eine Rechtfertigung des Todes, indem sie ihn als notwendige Folge eines freigewählten menschlichen Entschlusses darstellt. Der Mensch, als Vater seiner Handlungen, schafft eine Lage, in der für ihn die Existenzmöglichkeit aufhört. Der bedauernswerte Untergang vollzieht sich aber in einer Weise, die in jeder Brust ein jubelndes Hochgefühl, Stolz auf das eigene Geschlecht und den Wunsch erweckt, wäre es auch dir vergönnt, in dieser großartigen Weise zu sterben. Daraus erwächst die tragische Empfindung, die besser als durch Aristoteles' zweideutige Worte von Furcht und Mitleid durch die Schlußverse der Schillerschen „Braut von Messina“ ausgedrückt wird:

Erschüttert steh' ich. Weiß nicht, ob ich ihn
bedauern oder preisen soll sein Los.

Der moralische Charakter der tragischen Tat ist gleichgültig: sie muß nur notwendigerweise zum Untergang führen und Größe besitzen. Gerade die zweite Forderung wird eher durch eine sittliche Handlung als durch eine Schuld oder gar ein Verbrechen verwirklicht. Der Held geht unter als Opfer seiner eigenen Größe, das höchste Ausleben der Leidenschaft führt zur Vernichtung des Individuums. So ist auch die Liebe Romeos und Julias zu groß und zu herrlich, als daß ihr in einer durch Haß gespaltenen feindlichen Welt Gedeihen vergönnt wäre. „Das kann nicht gut enden", ist der Gedanke, der sich nach der stürmischen Exposition des ersten Aktes dem unbefangenen Zuschauer aufdrängt oder wie es in der Romanze von Heine heißt:

Sie mußten balde sterben,
sie hatten sich viel zu lieb.

Die Grundlage der Tragödie ist pessimistisch. Aber sie läuft darum nicht in trostlose Verzweiflung aus. Das Große muß zwar im Individuum untergehen, aber der Menschheit bleibt es erhalten. Shakespeare weist in „Romeo und Julia" ausdrücklich darauf hin: der Opfertod der Liebe überwindet den Haß der Außenwelt, die Familienfehde wird in der gemeinsamen Gruft der Liebenden begraben. In anderen Tragödien fehlt ein solches äußeres Zeichen der Erhebung, und es kann fehlen. Die Art, wie die beiden ihre Liebe aus der Welt hinaustragen, erfüllt schon an sich den Zuschauer mit freudigem Stolz, einem Geschlecht anzugehören, das solcher Erhabenheit fähig ist. Es durchdringt jede Brust mit dem Bewußtsein, ein Leben wie das ihre war doch wert gelebt zu werden, selbst wenn am Schluß das rührende Schauspiel der händeschüttelnden Väter nicht vorhanden wäre.

Die Empfindung des Zuschauers, daß die übergroße Leidenschaft nicht glücklich ausgehen kann, hat der Dichter mit feiner Kunst in das Drama hineingearbeitet und dadurch die unheilschwangere Stimmung erzeugt, die schwül und drückend vom ersten

Akt an über der Tragödie lastet. Er weiß das Gefühl zu erwecken, als ob in antiker Weise ein außerhalb stehendes, unbarmherziges Schicksal nur darauf lauerte, auf die Häupter der beiden schönen, unschuldigen Menschenkinder hereinzubrechen. Romeo leidet unter der Ahnung, als er zum erstenmal I, 4 die Schwelle des Capuletschen Hauses überschreitet:

Mein Herz erbangt
und ahnet ein Verhängnis, welches noch,
verborgen in den Sternen, heute nacht
bei dieser Lustbarkeit den furchtbarn Lauf
beginnt und den Termin des läst'gen Lebens
im Kerker meiner Brust mir kürzen wird.

Selbst im höchsten Jubel schweigt die drohende Stimme nicht. Julia hört sie bei der nächtlichen Zusammenkunft, und sogar in dem Moment, da der Priester die Hände beider vereinigt, drängt sich II, 6 auf Romeos Lippen der Ausruf:

Dann tue
sein Äußerstes der Liebeswürger Tod!

und das letzte Wort, das zwischen dem Brautpaar bei der leidvollen Trennung gewechselt wird, gilt dem Vorgefühl drohenden Unheiles und verhallt in Julias Klage III, 5:

O Gott! ich hab' ein unglückahnend Herz.
Mich deucht' ich säh dich,
als lägst du tot in eines Grabes Tiefe.

Das „sterngekreuzte Liebespaar" werden die beiden in dem das Drama einleitenden prologischen Sonette genannt, wie auch Romeo später von den Gestirnen spricht, denen er Trotz bieten will, Bruder Lorenzo von der „unseligen Stunde", die allein die Schuld trägt. Alles ist darauf berechnet, den Eindruck zu erwecken, daß sich hier ein unvermeidbares Verhängnis vollzieht.

Je drohender die Ahnung ist, desto größer die Lust dieses mit Todesschauern vermählten kurzen Glückes. Nur dreimal treten die Liebenden zusammen auf: zuerst bei der Begegnung im Ballsaal, wo sie sich kennen lernen, dann bei der völligen Aussprache in der nächtlichen Gartenszene und zuletzt bei dem Abschied am Morgen

nach der Brautnacht. Keines der drei Gespräche gelangt zum ruhigen Abschluß, jedes wird durch die Dazwischenkunft der Amme unterbrochen. Die Außenwelt, von der die Liebenden sich ganz abschließen möchten, macht ihre Rechte geltend und reißt sie mit einem rauhen Eingriff bei jeder Begegnung auseinander. Mit großer Kunst hat Shakespeare den leitenden Gedanken der Tragödie, die Wechselwirkung der äußeren Feindschaft und der von vornherein zum Tode verurteilten Liebe, bis in die einzelnen Szenen hinein festgehalten.

Bei der Durchführung der Handlung kam es dem Dichter zustatten, daß die beiden Hauptcharaktere einer besonderen Vertiefung nicht bedurften. Es sind junge Menschen, Julia kaum der Kindheit entwachsen, Romeo auch noch in einem Alter stehend, in dem die Individualität nicht sehr stark ausgeprägt ist. Der junge Dramatiker sieht zwar seine Gestalt schon scharf und versteht es auch, ihre Eigenart, besonders die des alten Capulet, Mercutios und Tybalts, klar zu zeichnen, aber er braucht noch viel Worte zum Ausdruck seiner Absicht. Die Rolle der Amme besitzt reichlich den doppelten Umfang von der Cordelias, und doch enthüllt sich in den kaum hundert Versen, die Lears Tochter spricht, ein viel reicheres und differenzierteres Seelenleben als in den langen Reden der anderen, die sich kaum über den Typus der geschwätzigen, kupplerischen Dienerin der italienischen Komödie erhebt. Die Kunst, mit wenig Worten alles zu sagen, beherrscht der junge Shakespeare noch nicht. Doch sein Liebespaar stellte in bezug auf Individualisierung keine zu hohen Ansprüche; beide stehen dem Typus ihrer Altersklasse nahe und werden von einem Gefühl bewegt, das wiederum typisch für ihr Alter ist. Darin liegt kein Vorwurf für den Dichter, sondern wenn er bei der Wahl des Stoffes von solcher Erwägung geleitet wurde, eine weise Einsicht in das Maß seiner Kraft. Romeo und Julia stellen keine so scharf ausgearbeiteten Individualitäten wie Hamlet, Othello und Lear dar, mehr die typischen Erscheinungen des jungen Mannes, der zum erstenmal von der Gewalt der Liebe bezwungen wird, und der Jungfrau, die unter ihrer Neigung zum Weibe heranreift. Mehr bedarf es für die Tragödie nicht; das

Notwendige aber entwickelt Shakespeare mit klarer Erkenntnis und großer Kunst.

Romeos anfängliche Melancholie, seine Verschlossenheit, das in sich gekehrte Wesen, die etwas erkünstelte Blasiertheit und Lebensmüdigkeit, die gern mit Todesgedanken spielen, sind bezeichnend für den seelischen Zustand seines Alters. „Als Knabe verschlossen und trutzig“ heißt es bei Goethe. Er fühlt das Bedürfnis, sich von den Freunden zu entfernen und schwelgt in der Einsamkeit wie jeder junge Mensch, dem das aufkeimende Innenleben mehr bietet als die Außenwelt.

> Ein unbegreiflich holdes Sehnen
> trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
> und unter tausend heißen Tränen
> fühlt' ich mir eine Welt entstehn.

Das sind die unklar drängenden Empfindungen des jungen Faust, und gleich ihm verlangt Romeo nach dem Alleinsein mit sich selbst. „Der eignen Neigungen Vertrauter“ trägt er sein Herz in des „Waldes Dickicht“, wo (I, 1)

> er den frischen Tau durch Tränen mehrt
> und, tief erseufzend, Wolk' an Wolke drängt.

Seine Brust ist zu voll von Träumen, Hoffnungen und Wünschen. Aber er bedarf eines Gegenstandes, der diese Fülle der Gefühle aufnehmen kann. Er findet ihn in Rosalinde, die er zu lieben glaubt. Man hat an der Neigung Anstoß genommen und sie für eine Modeliebe, wie sie damals üblich war, erklärt. Jeder vollendete Kavalier mußte eine Dame besitzen, für die er sich abhärmte, seufzte, Sonette schmiedete, ja sich gar das Gesicht als Beweis seines Grames bleich schminkte. Die Deutung genügt nur zum Teil, Shakespeares Absicht geht weiter. Die gemachte Liebe bildet einen notwendigen Zug in Romeos Charakter. Er braucht ein Wesen, dem er den Überschwang seiner Gefühle darbringen kann. Findet er nicht die Frau, die er liebt, so liebt er die, die er findet. Es ist das Gefühl als solches, nicht Rosalindens Person, die er vergöttert. Bei dem ersten Anblick Julias schwindet

sie aus seinem Herzen, sobald er das Weib erblickt, das er mit Notwendigkeit lieben muß. Der Reichsverweser gibt das Szepter ab, sobald der rechtmäßige Herrscher erscheint.

Dieselbe Entwickelung zeigt sich bei Julia, nur milder, nicht so stürmisch, ins Weibliche übertragen, wie es bei einem im schützenden Kreise der Familie aufgewachsenen Mädchen natürlich erscheint. Auch sie hat nichts gegen eine Verbindung mit dem von der Mutter vorgeschlagenen Bewerber, dem Grafen Paris, einzuwenden. Ihr reines, unschuldiges Herz ist noch stumm; erst bei Romeos Anblick erwacht es. Die eine Begrüßung genügt, um das für einander bestimmte Paar in heißester Leidenschaft zu entflammen. Ihr Schicksal ist entschieden, mag es nun Leben oder Tod bringen.

> Ist er vermählt,
> so ist das Grab als Brautbett mir erwählt,

lauten Julias Worte nach der ersten kurzen Unterredung I, 5, und mit ihr stimmt Romeo überein:

> Sie eine Capulet! O teurer Preis! mein Leben
> ist meinem Feind als Schuld dahingegeben.

Es bedarf keiner Verabredung; von selbst treffen sie sich des Nachts in Capulets Garten, die blinde Führung des Herzens bringt beide zusammen. In feiner Weise läßt der Dichter Romeo das Selbstgespräch der Geliebten belauschen, um ihren jungfräulichen Lippen das Geständnis der aufkeimenden Neigung zu ersparen. Während er aber schwärmend in der Fülle des Glückes, in der Unendlichkeit seiner Gefühle schwelgt, ist das weibliche Empfinden begrenzter und bei allem Jubel praktischer und zielbewußter. Romeo weiß nichts von der Gefahr, in der er schwebt, Julia muß ihn warnen; er vergißt alles im Rausche des Augenblicks, sie denkt weiter, und der Plan der heimlichen Trauung stammt von ihr. Kein Versuch wird gemacht, die Einwilligung der Eltern zu erlangen. Wie Shakespeare die Feindschaft der beiden geschildert hat, wäre er aussichtslos. Die Liebenden denken nicht daran, sondern suchen nur nach dem Weg, der sie am schnellsten vereinigt. Die Freude im Herzen verwandelt Romeo,

sein modisches Liebesgekrächze verstummt, die Lebensmüdigkeit fällt von seiner echten Natur ab, und er flieht die Freunde nicht mehr. Die ganze Welt ist ihm willkommen, selbst auf die Herausforderungen des Raufboldes Tybalt erwidert er mit persönlichem Wort. Er sieht in ihm nur den „guten Capulet“, den Vetter der Geliebten. Doch das Schicksal zwingt ihm, dem „Narren des Glücks“, durch Mercutios Tod den Degen in die Hand. Tybalt fällt, und in seinem Tode hat Romeo die eigene Liebe getroffen. Maßlos wie diese bricht auch seine Verzweiflung über das Verbannungsurteil aus. Wieder ist es Julia, welche die Leitung des Schicksals in die Hand nimmt. Wenn die Leidenschaft den Mann in dem Gebrauch seiner Fähigkeiten mindert, verleiht sie dem Weibe ungeahnte Kraft und Scharfblick. Nur einen Augenblick zürnt sie dem Geliebten, dann verwandelt ihr Zorn sich in Jammer; Romeo gilt ihr III, 2 mehr als die Verwandten, mehr selbst als die Eltern und das eigene Leben:

> Und liebt das Leid Gefährten, reiht sich gern
> an andre Leiden; warum folgte denn
> auf ihre Botschaft: tot ist Tybalt, nicht:
> Dein Vater, deine Mutter oder beide?
> Herkömmlich Jammern hätte das erregt.
> Allein das Wort: verbannt ist Romeo,
> in jenes Todes Nachtrab ausgesprochen,
> bringt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo
> und Julien um.

Durch ihre Entschlossenheit kommt es noch zu der schmerzlich süßen Brautnacht, dem letzten Aufflackern dieser herrlichen Leidenschaft. Doch wie der Tag anbricht, die Morgenröte hell und heller aufzieht, werden, wie Romeo sagt, „dunkler stets und dunkler ihre Leiden“. Der Geliebte muß fort, Julia bleibt allein. Der Vater drängt ihr einen ungeliebten Gatten auf, die Mutter wendet sich kalt von ihr, die Amme, ihre bisherige Helferin, verläßt sie. Aber sie erliegt der höchsten Not nicht. Das Kind hat sich zum Weib gewandelt, das in seiner Liebe die Stärke findet, den Eltern Trotz zu bieten und alle durch listige Worte

zu täuschen. Sie muß sich dem angetrauten Gatten erhalten: blindlings folgt sie dem Rate Bruder Lorenzos und nimmt den Schlaftrunk. Alle Schrecken des scheinbaren Todes und des noch furchtbareren Erwachens in der Leichengruft halten sie nicht zurück. Shakespeares Publikum glaubte an solche Zaubertränke, ja an noch viel tollere Sachen. In Massingers „Herzog von Mailand" ließ es sich eine Salbe gefallen, die einem Toten scheinbares Leben verlieh, in Middletons „Wechselbalg" einen Trunk, der die Reinheit einer Frau bewährte; wir teilen den Glauben nicht, und doch nehmen wir an dem unnatürlichen Mittel in „Romeo und Julia" so wenig Anstoß wie an Shakespeares Geistern und Hexen. Die eindringliche Kraft des Dichters, die aus Julias Monolog spricht, wirkt so gewaltig, daß sie das Unglaublichste glaubhaft macht. Die Phantasie folgt der Dichtung willig, der krittelnde Verstand muß neben ihr verstummen.

Mit Julias Scheintod verband sich eine Kindheitserinnerung des Dichters. Im Jahre seiner Geburt, als die Pest in Stratford tobte, wurde dort ein junges Mädchen namens Charlotte Clopton lebendig mit den Leichen der an der Seuche Verstorbenen begraben. In der kleinen Stadt sprach man noch lange von diesem Ereignis. Damals, als Knabe, mag Shakespeare zuerst den unheimlichen Schauer gefühlt haben, aus dem später Julias Monolog IV, 3 erwuchs:

> Dort im Gewölb, in alter Katakombe,
> wo die Gebeine aller meiner Ahnen
> seit vielen hundert Jahren aufgehäuft,
> wo frisch beerdigt erst der blut'ge Tybalt
> im Leichentuch verwest, wo, wie man sagt,
> in mitternächt'ger Stunde Geister hausen.
> . . . .
> O, wach ich auf, werd' ich nicht rasend werden,
> umringt von all den greuelvollen Schrecken?

Hier greift der unglückliche Zufall ein. Die Nachricht des angeblichen Todes erreicht Romeo V, 1, aber die Botschaft des Bruders Lorenzo, der ihn für die Zeit des Erwachens an Julias Grab bestellt, bleibt aus. Sein Entschluß steht sofort fest. Auch er ist zum Manne geworden:

> Ist es denn so? Ich biet' euch Trotz, ihre Sterne.
> Wohl, Julia, heute Nacht ruh' ich bei dir.

Das ist alles, was er sagt. Kein Wort des Schmerzes, kein Laut der Verzweiflung, die ihm nach dem Ausspruch des Verbannungsurteiles so überreichlich zu Gebote standen. Sein Gram ist über Klagen erhaben. Mechanisch, gleichsam einem unbewußten Impuls gehorchend, trifft er die Vorbereitungen zum Selbstmord. Widerwillig nimmt er den Kampf mit Paris auf. Das Schicksal will, daß er noch einen Menschen tötet, ehe er selbst die ersehnte Ruhe findet. An Julias Bahre löst sich der Schmerz in weichen, wehmütigen Worten, der Liebende hat Zeit, ihre Schönheit zum letztenmal zu betrachten; es eilt nicht, er besitzt ja die Sicherheit, in wenigen Sekunden ist alles vorüber. In einem Kusse sinkt er hin. Das erste Wort der Erwachenden gilt dem Gatten. Tot liegt er an ihrer Seite. Auch für sie gibt es keine Wahl, gleichgültig schickt sie den Bruder Lorenzo weg, der ihr vom Leben und der Flucht in ein Kloster spricht. Der Dolch des Geliebten macht ihrem Dasein ein Ende.

Das ist das Liebespaar. Mit feiner Kunst hat Shakespeare die beiden Hauptcharaktere in die umgebende Welt eingegliedert. Sie wachsen, wie wir es heute nennen, aus dem Milieu hervor und stehen nicht wie die Gestalten der älteren Dramen vereinzelt da, wie Denkmäler in einer völlig fremden Umgebung. Die sämtlichen auftretenden Personen sind nicht nur, wie der Theaterzettel sagt, Verwandte, Vettern und Basen der Liebenden, sondern sie gleichen ihnen bei aller Verschiedenheit in den Grundzügen ihres Wesens. Die Verhältnisse im Capuletschen Hause bilden die letzte Motivierung für Julias Charakter, wie Romeos Existenz sich mit Notwendigkeit aus seinen Beziehungen zu den Freunden Mercutio und Benvolio und seiner Zugehörigkeit zum Hause der Montagues entwickelt. Hinter den beiden Liebenden treten die anderen Gestalten des Dramas stark in den Hintergrund. Sie sind in etwas ungelenk gleichmäßiger Weise auf die beiden feindlichen Häuser verteilt. Der Aufbau des Stückes erhält durch die symmetrische Gruppierung etwas Steifes, das an ein mittelalterliches Altarbild er-

innert. In der Mitte thront der Fürst, der Vertreter der Rechtsordnung, vor ihm kniet das liebende Paar, hinter dem sich rechts und links die Capulets und Montagues mit ihren Frauen, Parteigängern, Knechten und Gefolgschaft aufbauen. Julias Eltern treten etwas mehr hervor als die Romeos, dessen Mutter überhaupt kaum zu Wort kommt. Die Familie spielt eine größere Rolle im Leben des jungen Mädchens als des erwachsenen Sohnes.

Vater Capulet ist ein ganz guter, verständiger Mann, solange alles nach seinem Wunsche geht, aber bis zur Roheit und Gewalttätigkeit aufbrausend, sobald sein Wille nur im geringsten gekreuzt wird. Durch Tybalts Tod lastet schwerer Kummer auf seiner Familie: warum soll seine Tochter sich da nicht am nächsten „Donnerstag“ verheiraten, damit wieder etwas Leben in das Trauerhaus kommt? Weil sie den Bräutigam nicht liebt? Lächerliche Spitzfindigkeiten! Der Alte wird sie auf einer Schleife in die Kirche schleppen, wenn sie nicht willig gehorcht. Weder ihn, noch die diplomatisch kluge, zur Eifersucht neigende Mutter verknüpft ein seelisches Band mit dem einzigen Kinde. Tybalt vertritt die Masse der Parteigänger auf Capuletscher Seite, ein wüster Raufbold, dem bei den Montagues der friedliebendere Benvolio und der humorvolle Mercutio gegenüberstehen. Der gesunde Verächter alles sentimentalen Liebesgekrächzes bildet den glücklichsten Gegensatz zu Romeo, dem „übersinnlich sinnlichen Freier“, eine trefflich gelungene Figur. Auch er liebt den Kampf, aber nicht wie der Klopffechter Tybalt, „der nach dem Rechenbuche ficht“, sondern wie eine kräftige Mannesnatur, die nur bei Einsatz des Lebens das Leben genießen kann. Mit einem Fluch über die beiden feindlichen Häuser auf den Lippen fällt er als erstes Opfer der Familienfehde. Eine alte Tradition berichtet als Shakespeares eigene Äußerung, er habe Mercutio im dritten Akt umbringen müssen, um nicht von ihm umgebracht zu werden. Der Dichter Dryden, der Überlieferer des Scherzes, bemerkt zwar, er sehe nichts Gefährliches in der Person, und nach seiner Meinung hätte der harmlose Mensch ebenso gut das Stück überleben und in seinem Bette sterben können. Doch unser Dra=

matiker hat recht. Bei der Vorliebe, mit der er den Humoristen behandelt, hätte dieser leicht das Interesse von dem Helden ablenken können. Nach dem Umschwung im dritten Akte, wenn die Wolken sich düster und düsterer zusammenballen, bietet die Tragödie überhaupt keinen Platz mehr für seine frohgemute Lebensauffassung. Außerhalb der Familienkämpfe stehen Graf Paris, Julias zweiter Bewerber, mit seiner vermeintlichen Unwiderstehlichkeit, und der milde Bruder Lorenzo, der, echt bezeichnend für sein Zeitalter, aber weniger für seinen Mönchberuf, den Unglücklichen den Trost der Philosophie statt den der Religion empfiehlt. Damit hängt seine Sucht, aus den Ereignissen eine moralische Lehre zu ziehen, eng zusammen; nur müssen wir uns, wie wir gesehen haben, davor hüten, seine Auffassung mit der des Dramas und des Dichters zu verwechseln.

Goethe hat in seiner Bearbeitung von „Romeo und Julia" die Amme und Mercutio ihres komischen Gehaltes entkleidet. Zur Erklärung führt er in dem bekannten Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" aus, sie seien nur „possenhafte Intermezzisten" und als solche „unerträglich für unsere folgerechte, Übereinstimmung liebende Denkart". Er schließt eine Verbindung des Tragischen und Komischen unter allen Umständen aus. Marlowe nahm auf Grund seiner klassischen Vorbilder denselben Standpunkt ein, und wenn Shakespeare die entgegengesetzte Ansicht befolgte, so lag darin ein bewußtes Abweichen von seinem großen Vorgänger. Selbst in „Hamlet" und „Othello" sind komische Bestandteile vorhanden, sogar in „Macbeth" fehlen sie nicht ganz. Doch sie beruhen nicht auf einer besonderen Stilart, die Shakespeare willkürlich ergreift, sondern ergeben sich mit Notwendigkeit aus dem Wesen seiner Menschendarstellung. Er begnügt sich nicht, wie die Tragödie des hohen Stils, seine Gestalten nur von der erhabenen Seite zu zeigen, sondern weist darauf hin, daß der große Akteur auch nur ein Mensch ist, daß er essen, trinken und schlafen muß wie jeder andere. Gerade dadurch wirken seine Schöpfungen so unmittelbar und lebenswahr. Seine Edlen verrichten die größten Taten, aber nach

dem Siege wischen sie sich den Schweiß von der Stirne, betrinken sich, prügeln ihre Frauen und lachen über die unfeinen Späße der Narren. Das Gemeine aber, das Alltägliche wirkt im Gegensatz zum Heroischen mit Notwendigkeit komisch, solange es nicht zum Häßlichen hinabsinkt. Das gilt auch für die einzelnen Personen, die Diener, Soldaten und Musikanten, die dem Helden gegenüber die niedrigen Volksschichten vertreten. Jeder Versuch, sie individuell zu beleben, führt zur Komik, sonst bleiben sie schemenhafte Wesen wie die Vertrauten, die das klassische Drama an Stelle der Amme und Mercutios gesetzt haben würde. Dort singen die Diener feierliche Chorgesänge wie in Goethes Bearbeitung des „Romeo" oder ein stimmungsvolles Morgenlied wie der Pförtner im Schillerschen „Macbeth", statt daß sie sich einen Esel bohren, Konfekt naschen und sich betrinken. Weit entfernt, daß Tragik und Komik sich ausschließen, ergänzen sie sich gegenseitig. Ihre Verbindung ermöglicht eine ungleich lebenswahrere Charakteristik als die einseitige Darstellungsweise des Klassizismus. Die Verknüpfung des Heroischen mit dem Alltäglichen, des Helden mit der Masse gewährt der Tragödie einen erweiterten Ausblick auf die Gesamtheit, eine Vertiefung, durch die das Drama wirklich als ein Abbild des Lebens erscheint. Beide Elemente steigern sich in ihrer Wechselwirkung, wenn sie in richtiger Weise verwendet werden. Das geschieht in „Romeo und Julia" nicht überall. Die Diener, die Amme und Mercutio sind glücklich geschildert, aber die groteske Musikantenszene am Schluß des vierten Aktes ist verfehlt. Die possenhafte Episode steht mit der Handlung in keiner Verbindung und hat leicht die Wirkung, einen untragischen Vorgang, die Totenklage um die — wie der Zuschauer weiß — noch lebende Julia, ins Lächerliche zu ziehen.

Der Stil Shakespeares weist einen ungeheuren Fortschritt auf, aber auch ihn verdankt der Dichter nicht einem gesteigertem italienischen Einfluß, sondern den lyrischen Klängen, die damals mit unmittelbarer Gewalt aus seiner Brust strömten. Seine Sprache erlangt einen Wohllaut, eine Innigkeit und einen Stimmungszauber, wie sie die englische Literatur kaum wieder erreicht hat.

Besonders in den drei Begegnungen der Liebenden schlägt jedes Wort wie Musik an unser Ohr, umrauscht uns wie ein Hauch der warmen, liebetrunkenen Sommernacht. Die Sterne leuchten vom dunkeln Horizont herab, der laue Wind zittert durch die Blätter des Gartens, die Nachtigall singt ihr trauriges Lied, die Blumen öffnen ihre Kelche unter dem Kusse des Mondes, die ganze Natur erbangt in sehnsüchtigem Verlangen und Gewähren, aufgelöst in eine große Liebesfeier, in eine Umarmung wie das schöne Menschenpaar in ihrer Mitte. Die Stunden der Nacht sind kurz. Die Dämmerung steigt früh im Osten auf, die Lerche löst die Nachtigall ab, der neue Tag führt den Glanz der Sonne herauf. Hier mußte Shakespeare zu lyrischen Weisen greifen. Das erste Zusammentreffen der Liebenden ist in Sonettenform gehalten; Julias Monolog, als sie ihren Romeo in bräutlicher Sehnsucht erwartet, gestaltet sich zu einer „Serena“, zu einem Abendsang, während das Scheiden des Paares den Charakter des mittelalterlichen Tagliedes trägt. Der Reim kommt überhaupt zu starker Verwendung in der Tragödie und erhöht den lyrischen Gesamteindruck. Für das Gefühl der Liebe findet Shakespeare die tiefsten Worte, und an Stellen, wo er ganz aus seiner Brust schöpft, hält er sich nahezu frei von den Geistreichelein, gesuchten Bildern und Wortspielen, an denen der Dialog sonst überreich ist. Als ein Beispiel soll die Ermahnung Capulets III, 5 an seine weinende Tochter dienen.

> Immerfort strömend? In so kleinem Körper
> spielst du auf einmal See und Wind und Kahn:
> Denn deine Augen ebben stets und fluten
> von Tränen wie die See; dein Körper ist der Kahn,
> der diese salze Flut befährt; die Seufzer
> sind Winde, die im Wechseltoben mit
> den Tränenfluten . . . .
> . . . . . den sturmgeworfnen Körper dir
> zertrümmern werden.

Der Körper, der als Kahn auf den eigenen Tränen umhergondelt! Das Bild ist furchtbar und wird nur dadurch begreiflich, daß der

Verfasser von „Romeo“ kurz vorher die „Beiden Veroneser“ und „Verlorene Liebesmüh“ geschrieben hatte. Wir müssen uns freuen, daß durch die oft wunderliche Form immer die echte, volle Empfindung hindurchbricht. Dann fühlen wir uns in Shakespeares Nähe und lassen uns bereitwillig von dem Strom seiner Melodien dahintragen. Es macht nichts aus, wenn er auch manchmal seiner lyrischen Stimmung mehr nachgibt, als der dramatischen Form entspricht, denn gerade in solchen Fällen redet er am unmittelbarsten zu uns. Die Weitschweifigkeit ist durchaus jugendlich, und jugendlich ist die ganze Tragödie in ihren Mängeln, aber auch in ihren unendlichen Vorzügen: ein großes, wunderbares Liebeslied, wie es ein junger Mensch nur einmal im Leben, in der Vollkraft seiner Jugend ersinnen kann.

Es ist begreiflich, daß das Drama einen ungeheuern Erfolg erzielte. Schon die erste, schlechte Buchausgabe von 1597 spricht auf dem Titelblatt von dem großen Beifall, den das Stück bei seinen vielen Aufführungen erregte. Es hielt sich lange auf dem Repertoire, so daß die regelmäßigen Theaterbesucher schon unwillig wurden, immer wieder dieses Trauerspiel angekündigt zu sehen. In einer Schrift von Marston aus dem Jahre 1598 heißt es:

> Was spielt man heute, Luscus? Ja, ich weiß,
> machst du die Lippen auf, nichts kommt heraus
> als immer Romeo und Julia.

Auch das lesende Publikum verlangte nach dem Werk. Die erste Quartausgabe war bald vergriffen, vier andere erschienen im Laufe der nächsten zwölf Jahre, und selbst als die Folio längst vorlag, bestand noch 1637 das Bedürfnis nach einem Einzeldruck.

Tieck hat in seiner Novelle „Dichterleben“ den Eindruck zu schildern versucht, den die erste Aufführung von „Romeo und Julia“ auf die mitstrebenden Dramatiker zur Zeit Shakespeares, besonders auf Marlowe machte. Dieser ist völlig vernichtet und muß eingestehen, daß seine Werke durch die Kunst des jüngeren Dichters weit übertroffen seien. Bis hierher können wir Tieck recht geben, nicht aber, wenn er den älteren Meister des weiteren erklären

läßt, wonach er gerungen, das sei herrlichste Wirklichkeit geworden. „Romeo und Julia“ bildet keine Fortsetzung der Marloweschen Tradition, sondern einen Bruch mit ihr. In „Richard III.“ hat Shakespeare seine Kräfte mit dem Rivalen gemessen und selbst in den späteren Königsdramen lehnt er sich noch manchmal an ihn an, aber in dem vorliegenden Stück zeigt er sich ganz unabhängig. Schon der Stoff beweist das. Der Verfasser „Tamerlans“ hätte die Zumutung, die Liebe zweier in erster Jugend stehender Menschen dramatisch zu behandeln, als eine Herabwürdigung seines „gewaltigen Verses“ empfunden. Hier war kein Platz für sein macchiavellistisches Ideal, kein Raum für einen rücksichtslosen Gewaltmenschen, der sein eigenes Ich über menschliche Schranken hinaus ins Unermeßliche zu erweitern sucht und dann an irgend einer Stelle vom Schicksal getroffen zusammenstürzt. Daß in der zarten Liebe und der Aufopferung eines Jünglings mehr Größe liegen kann als in den blutigsten Taten eines Welteroberers, der Gedanke ist Marlowe niemals gekommen. Shakespeare schreitet über ihn hinweg. Unter Größe versteht er nicht mehr die äußere Macht, sondern die seelische Hoheit, und dadurch gelangt er zu einer vertieften und verinnerlichten Auffassung des Tragischen. Seelenleid tritt an Stelle äußerer Bedrängnis, innere Vernichtung an Stelle des äußerlichen Falles. Shakespeare führt seine tragischen Helden bis zu dem Punkte, wo sie willig sterben, während die Marlowes nur widerstrebend in den Tod gehen. Das letzte Ende erscheint bei dem einen nur als der von einem feindlichen Schicksal verhängte Untergang, bei dem anderen als Erlösung. Auch Romeo hat noch viel mit äußeren Gewalten zu ringen, er gehört noch nicht zu den großen Duldern Hamlet, Lear, Othello, Macbeth, die auf die Folter des eigenen „Ichs“ gespannt sind, aber wenn das jugendliche Drama auch noch nicht die höchste Form der Tragik verwirklicht, so steht es ihr doch schon näher als der äußerlichen Auffassung des „Tamerlan“ und des „Titus Andronicus“. In „Romeo und Julia“ hat Shakespeare sich selber gefunden.

Amour d'un homme malheureux
pour une femme infidèle.

Henri Becque.

IX.
Die lyrischen und epischen Dichtungen.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Shakespeare mit „Romeo und Julia“ sich seiner Meisterschaft auf dramatischem Gebiete bewußt wurde. Doch auch diese Leistung blieb ein Theaterstück. Es ist zwar eine Übertreibung, daß das Drama nicht als Kunstwerk, sondern nur als flüchtige Unterhaltung der Masse geschätzt wurde, aber immerhin galt in der Anfangszeit unseres Dichters diese volkstümliche Gattung nur als Literaturerzeugnis zweiter Klasse. Erst während Shakespeares Laufbahn und gerade durch seine außerordentlichen Erfolge trat eine Wendung zum Besseren ein, und im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts zeigten sich selbst die vornehmsten Aristokraten, die früher die Volkskunst hochmütig verachteten, gern bereit, die Widmung eines Schauspieles anzunehmen. Es lockte den Dichter, sich auf einem mehr anerkannten Felde einen Namen zu schaffen; sein Ehrgeiz verlangte nach höherem Ruhm, als die Bühne verleihen konnte. Das Pestjahr 1592/93, in dem die Theater geschlossen blieben, gewährte ihm die nötige Muße, deren erste Frucht die erzählende Dichtung „Venus und Adonis“ war. Richard Field, der schon erwähnte Landsmann des Dichters, druckte und verlegte das kleine Werk.

Für einen Anfänger, der sich in der literarischen Welt einen Namen schaffen wollte, kam die volkstümliche Lyrik und Epik, die damals in hoher Blüte standen, nicht in Betracht. Diese Lieder und Balladen sang wohl das Volk auf der Gasse und bei der Arbeit,

aber trotz der Popularität oder gerade wegen der Popularität warfen weder sie Ruhm noch literarische Anerkennung ab. Für Shakespeare blieb nur die Lyrik, die von den Begründern der neueren Dichtkunst, Sir Thomas Wyatt und dem Grafen Surrey, auf italianisierende Bahnen gewiesen war und sich besonders in Nachahmung von Petrarca und dessen Schule bewegte. Sie sowie eine ihr wesensverwandte Epik hielten sich stolz von der Berührung mit dem Volke fern und wurden zumeist am Hof von adeligen Sängern gepflegt. Schon die Persönlichkeit dieser Dichter drückte ihren Liedern ein vornehmes, unvolkstümliches Gepräge auf. Als berühmteste Vertreter der Kunstpoesie galten unter Elisabeth Graf Pembroke und Sir Philippe Sidney, denen sich andere Sänger anschlossen, die sich auf den Universitäten oder gar in Italien selbst das Wesen der klassischen und modernen italienischen Dichtung angeeignet hatten. War es schon ein verwegenes Unterfangen, daß ein Mann von Shakespeares Herkunft und Bildung sich an die Abfassung von Theaterstücken machte, so schien es unerhört, daß ein solcher neben Männer wie Philippe Sidney, Spenser, den Verfasser der „Feenkönigin", Samuel Daniel und andere bewährte Lyriker zu treten wagte. Unser Dichter war sich der Kühnheit bewußt, er gab dem kleinen Werke eine Widmung bei, in der er den „ersten Erben seiner Erfindung" mit schüchternen, verzagenden Worten dem Grafen Southampton darbrachte. Auf der anderen Seite erfüllte ihn das Gelingen des kecken Wurfes mit freudigem Stolz und in diesem Gefühl setzte er der Dichtung die Ovidischen Verse als Motto voran:

Niedriges preise das Volk, wenn mir der goldne Apollo
aus dem kastalischen Quell schäumende Becher kredenzt.
(Amores I.)

Unter dem Niedrigen (vilia) sind die voraufgegangenen Dramen zu verstehen, die nicht oder wenigstens nicht als volle literarische Leistungen betrachtet wurden. So konnte „Venus und Adonis" in der Widmung auch als Erstlingswerk des Verfassers bezeichnet werden, obgleich möglicherweise der Ausdruck sich nur darauf bezieht, daß es seine erste im Druck erschienene Dichtung ist.

Wie bei den frühesten dramatischen Versuchen hielt Shakespeare sich auch hier an bewährte Vorgänger. Ovid lieferte den Stoff, Lodge das Versmaß, und der Stil wandelt in den Spuren dieses Dichters, Spensers und Constables. Die beiden letzteren streifen sogar schon die Adonissage. Die Fabel, ein alter orientalischer Naturmythus, ein Symbol vom Sterben und Auferstehen ist aus den Metamorphosen Ovids bekannt. Die Göttin Venus verliebt sich in den schönen Jüngling Adonis. Doch dieser hat nur Sinn für die Jagd und verschmäht ihre Neigung. Trotz der Warnung der Himmlischen geht er seiner Lieblingsbeschäftigung nach und wird von einem Eber getötet. Die Göttin findet den Gefallenen, beklagt ihn und legt in ihrem Schmerz einen ewigen Fluch auf die Liebe.

Ein Vergleich zwischen Ovids und Shakespeares Darstellung fällt zu Ungunsten des modernen Dichters aus. Die Erzählung von „Venus und Adonis" verträgt, besonders in der ersten Hälfte, dem beinahe gewaltsamen Werben der Frau um die Neigung des Mannes, eine breitere Ausmalung nicht. Es ist nicht die heiße Sinnlichkeit der Dichtung, sondern die Umkehr des natürlichen Verhältnisses der beiden Geschlechter, die abstößt. Ovids leichte Art gleitet darüber hinweg, Shakespeares ausführlichere und psychologisch vertiefte Behandlung hebt das Mißverhältnis hervor. Bei dem Römer besitzt Venus einen letzten Rest von Göttlichkeit, während sie bei dem Dichter der Renaissance nur ein liebegirrendes Weib ist. Mit großer Kunst wird ihre Leidenschaft geschildert; Tränen, Bitten, Verheißungen ungeahnter Wonnen, ja sogar philosophische Gründe führt sie ins Feld, um den spröden Knaben zu entflammen. Er darf seine Schönheit nicht in sich verschließen, die Welt besitzt einen Anspruch darauf und das Recht, einen Erben seiner Vorzüge von ihm zu verlangen. Das Liebesleben in der Natur unterstützt die Verführungskünste der Göttin, als habe der Dichter den der Sage zugrunde liegenden Frühlingsmythos geahnt. In packender dramatischer Weise bewegt die Erzählung sich in Rede und Gegenrede, aber der Gegenstand gewinnt durch diese

belebtere Form der Darstellung nichts. Die Werbung der Venus erscheint noch aufdringlicher, und die Zurückhaltung des keuschen Knaben wird unerträglich, wenn er selbständig redend und handelnd auftritt. Der Wert des Gedichtes beruht in den glänzenden Schilderungen. Wie die üppige Göttin und der schüchterne Jüngling nebeneinander in dem weichen Grase ruhen, dieses Bild erinnert an manches Gemälde der Spätrenaissance, welche die Gruppe mit Vorliebe darstellte. Die Naturbeschreibungen sind von prachtvoller Anschaulichkeit. Der brünstige Hengst, der der Stute nachsetzt, die Jagd in ihren wechselnden Erscheinungen mit dem armen flüchtigen Hasen und dem mächtigen Keiler sind mit großer Kunst und Kennerschaft gezeichnet. In Wald und Feld weiß der Dichter Bescheid. Die Vermutung ist deshalb aufgetaucht, daß „Venus und Adonis“ schon aus der Stratforder Zeit stamme; doch über ein so reifes Können, wie es sich hier zeigt, verfügte Shakespeare damals unmöglich. In raffinierter Weise sind alle rhetorischen Effekte zusammengetragen; kaum eine Strophe bleibt ohne Vergleich, Antithesen wimmeln, von der Alliteration wird mit Vorliebe Gebrauch gemacht, kurz alle die Künsteleien sind aufgeboten, in denen das Barockzeitalter sich gefiel. Für uns schmälern sie den Wert der Dichtung. Die Klagen der Venus um den toten Geliebten wirken in dieser Form kalt, ihre Verfluchung der Liebe konventionell. Sie fallen stark ab gegen die heiße, aber natürliche Sinnlichkeit der ersten Hälfte. Die Zeitgenossen dagegen begeisterten sich gerade für die Künsteleien auf das höchste, und ihnen verdankte das Gedicht in erster Linie seinen ungeheuren Erfolg. Bis 1602 erschienen sieben, bis 1636 zwölf Auflagen. Häufiger als irgend ein anderes Werk Shakespeares wird es erwähnt, und gerade der weichen, bilderreichen Sprache des „Adonis“ verdankte der Verfasser die Bezeichnung „honigsüß“, die damals ihm und seinem Vers besonders gern zuerteilt wurde. In der „Rückkehr vom Parnaß“, einem Studentenulk, der um die Wende des Jahrhunderts in Cambridge gespielt wurde, erklärt eine der auftretenden Personen: „Dummköpfe mögen Chaucer und Spenser schätzen, ich will den süßen

Mr. Shakespeare anbeten und ihm zu Ehren sein Gedicht ‚Venus und Adonis‘ unter mein Kopfkissen legen.“ Und in einem Heywoodschen Drama tritt ein Liebhaber auf, der nichts als dieses Epos gelesen hat und mit Zitaten daraus seine spröde Geliebte zu gewinnen hofft. Wie Ovids „Ars amandi“ und „Amores“ wurde „Venus und Adonis“ als ein Lehrbuch der Liebe betrachtet, und selbst in den Bibliotheken der Courtisanen durfte das Werk nicht fehlen, wie aus Cranleys „Amanda“ vom Jahre 1635 hervorgeht. Es mangelte nicht an Stimmen, die zwar die Vorzüge des Dichters anerkannten, ihm aber die Wahl des Stoffes und die unverhüllte Behandlung verargten. Selbst der erwähnte akademische Schwank spricht in bezug auf Shakespeare den Wunsch aus:

Erwählt’ er nur ’nen bessern Gegenstand
als stets der eiteln Liebe leichten Tand.

Von härteren Urteilen ganz zu schweigen. Der große Dramatiker ist so wenig wie Goethe dem Vorwurf der Unsittlichkeit entgangen. Zweifellos gibt es ein Schamgefühl, das sich mit der Darstellung der „Italienischen Elegien“ und des „Adonis“ nicht befreunden kann, ohne daß der Vorwurf der Heuchelei erhoben werden darf. Solchen Leuten ist die Freude an Tizians Göttinnen versagt; sie stehen dem Kultus, den die Renaissance mit der Schönheit des unbekleideten Menschen trieb, verständnislos gegenüber. Und in ihm liegt die Grundstimmung des Gedichtes. Shakespeare, der vielseitige Dichter, der sich in dem ungefähr gleichzeitigen „Richard III.“ als strenger Moralist zeigt, betrachtet das Leben hier nur von der ästhetischen Seite und faßt die Tendenz der Dichtung in dem Verse zusammen:

Wenn Schönheit stirbt, kehrt schwarz das Chaos wieder.

Dasselbe Gefühl kommt in Tizians und Rubens’ Gestalten zum Ausdruck: der Dichter ist nur durch das Wesen seiner Kunst gezwungen, die ruhende Schönheit des Malers in Handlung umzusetzen, in Leidenschaft. Und nicht nur die Reize der Frau erregen sein Entzücken, sondern als echter Sohn der Renaissance, der sich an Platos Ideen gebildet, begeistert er sich ebensosehr

für die Schönheit des Jünglings, der, wie es in einem seiner Sonette geschieht, als „Krone der Geschlechter“ gepriesen wird. In dieser Beziehung nehmen wir einen anderen, zweifellos unfreieren Standpunkt als das sechzehnte Jahrhundert ein. Die sinnentrunkene Bewunderung des männlichen Körpers teilen wir nicht. Zumal wenn sie aus dem Munde einer Frau kommt, überschreitet sie die ihr nach unserer Anschauung gezogenen Grenzen und verletzt uns durch die Offenheit des sinnlichen Verlangens. Mag sein, daß eine spätere Zeit in unseren Ansichten nur einen Mangel an ästhetischer Kultur erblickt; immerhin können auch wir Shakespeares „Venus und Adonis“ die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß die Leidenschaft selbst hier groß, frei und ohne Lüsternheit auftritt. Auch scheidet der Dichter sie klar von dem reineren Begriff der Liebe:

O, nenn' es Liebe nicht! Die Lieb' entfloh
zum Himmel ja, seit Wollust Liebe heißt.
. . . .
Die Lieb' erquickt wie Sonnenstrahl nach Wettern;
die Wollust wirkt wie Sturm nach Sonnenschein;
der Liebe Lenz prangt stets in frischen Blättern,
der Wollust Winter bricht vor Herbst herein.
Die Lieb' hält Maß, die Lust hat nie genug,
die Lieb' ist Wahrheit ganz, die Lust ganz Trug.

(Übersetzung von Bodenstedt.)

Die Widmung des Gedichtes ist in sehr bescheidenem Tone gehalten. Shakespeare spricht von der Schwäche seiner Leistung und den mangelhaften Versen, für die er die Nachsicht des Patrones in Anspruch nimmt. Aber er hält sich von den widerlichen Schmeicheleien frei, die gegenüber hohen Aristokraten damals üblich waren. Versuche sind gemacht worden, zwischen dem Gönner, dem Grafen Southampton, und dem Helden der Erzählung nähere Beziehungen zu ermitteln: sie führen in das luftige Reich der Vermutungen und tragen zur Klärung der Dichtung nichts bei, selbst wenn einzelne Züge des vornehmen Herrn auf Adonis übergegangen sein sollten.

Henry Wriothesley, dritter Earl von Southampton, war 6. Oktober 1573 geboren. Schon im Alter von acht Jahren verlor er seinen Vater. Die Mutter, die sich später noch zweimal vermählte, leitete die Erziehung des Knaben, während der große Staatsmann Burleigh die Vormundschaft über ihn, als unmündigen Kronvasallen, führte. In der Zeit von 1585—1589 studierte er in Cambridge und erwarb dort den Grad eines Master of Arts. Dann siedelte er nach London über. Seine Aussichten schienen vortrefflich. Körperlich wohlgebildet, aus vornehmster Familie stammend, mit guter Begabung und fürstlichem Reichtum ausgerüstet, wurde er bei Hof und von der Königin selbst mit offenen Armen aufgenommen. Ihre greisenhafte Gunst wandte sich dem Jüngling in einer Weise zu, die zeitweilig die Eifersucht des Favoriten Essex erregte. Kaum zwanzig Jahre alt stand Southampton schon auf der Liste der neu zu wählenden Ritter des Hosenbandordens. Die hohe Auszeichnung wurde ihm nicht zuteil. Es ging damals wie immer im Leben des Grafen, er verstand die Gunst des Augenblickes nicht auszunutzen, und weder unter Elisabeth noch unter ihrem Nachfolger Jakob, der ihn schätzte und ihm Dank schuldete, brachte er es zu einem vollen Erfolg. Ihm fehlte die Fähigkeit der Konzentration, er verzettelte seine Kräfte in nutzlosen Kleinigkeiten und stolperte nach glänzenden Anfängen immer über unbedeutende Hindernisse, die ein weniger begabter, aber zielbewußterer Mann leicht umgangen hätte. Schon im Alter von siebzehn Jahren wurde eine eheliche Verbindung mit Lady Vere für den jungen Lord in Aussicht genommen; doch dieser wollte davon nichts wissen. Vielleicht liegt in Adonis' Liebesfeindschaft ein Anklang an seine Weigerung; denn auch in den etwa gleichzeitigen Sonetten fordert Shakespeare den Gönner auf, sich in das Joch der Ehe zu begeben. Der Dichter hatte den Grafen, dessen ritterliches Wesen und Begeisterung für Kunst und Theater allgemein gepriesen wurden, vermutlich kurz nach seiner Ankunft in London etwa 1591 kennen gelernt, vielleicht durch Sir Thomas Heneage, der bald darauf Southamptons verwitwete Mutter heim-

führte und als Vizekammerherr des königlichen Haushalts dienstliche Beziehungen zu den Schauspielern unterhielt. Unter einem Patronat darf man sich aber alles andere, nur keinen engen Freundschaftsbund vorstellen. Das nüchterne, auf dem gegenseitigen Vorteil beruhende Verhältnis bildete für beide Teile eine Notwendigkeit; es befriedigte die Eitelkeit des Aristokraten, der sich nach damaliger Mode als Mäcen aufspielen mußte, und dem Schriftsteller verhalf es zu erhöhten Einnahmen. Der angesehene Name des Patrons auf der ersten Seite eines Buches wirkte wie heutzutag ein Hoflieferantentitel. Außerdem gab es für die Widmung eine Belohnung in barem Geld, die vermutlich je nach dem Maß der angebrachten Schmeicheleien ausfiel. Fünf bis zehn Pfund waren das Übliche; Southampton soll, wenn die Überlieferung recht hat, einmal sogar tausend Pfund Shakespeare überwiesen haben. Die Höhe der Summe ist sicher weit übertrieben. Im allgemeinen klagten die Verfasser bitter über die Kärglichkeit der Bezahlung und sahen später aus diesem Grunde von einer Widmung häufig ab. Auch Shakespeares Beziehungen zu seinem Gönner gingen über die Form des Patronates nicht hinaus. Auf Grund der Sonette hat man eine Freundschaft zwischen beiden Männern feststellen wollen; sie ist durch nichts erwiesen. Eine engere Verbindung zwischen einem der ersten Aristokraten des Königreiches und einem dichtenden Schauspieler wäre etwas so Auffallendes gewesen, daß die Zeitgenossen sicher Notiz davon genommen hätten, wie von der Freundschaft zwischen Ben Jonson und Walter Raleigh. Shakespeare blieb einer von den „poetischen Dienern“ des jungen Lords wie der Vielschreiber Barnes, der Lexikograph Florio, der Satiriker Nash und der Allerweltschmeichler Markham. Die Zusammenstellung macht weder unserem Dichter noch dem Geschmack seines Gönners große Ehre. Auch die nächste und letzte Zueignung, die Southampton im folgenden Jahr von ihm erhielt, erbringt keinen Beweis für eine Freundschaft. Sie ist etwas inniger gehalten als die erste, aber das lag an der längeren Dauer der beiderseitigen Beziehungen; auch weniger verzagt, doch der große Erfolg von

„Venus und Adonis“ gab dem Verfasser das Recht, einen kräftigeren Ton anzuschlagen. Bei allem halten sich die Worte von „endloser Liebe“ und die Versicherung, daß alles, was der Dichter getan habe oder tun werde, dem Patron gehöre, innerhalb der Grenzen der allgemein üblichen Ergebenheitsbeteuerungen, ja bleiben glücklicherweise hinter vielen unwürdigen Huldigungen zurück.

Der praktische Shakespeare war kein Mann, der sein Eisen kalt werden ließ. Dem ersten glücklichen Wurf auf epischem Gebiet folgte 1594 die Erzählung von „Lucrezia“, die in dem Lob der Zeitgenossen nicht hinter dem „Adonis“ zurückstand und es auch auf sieben Auflagen brachte. Die Dichtung behandelt die bekannte Sage aus der römischen Geschichte, die Vergewaltigung der keuschen Lucrezia durch Sextus Tarquinius, ihren Selbstmord und den Racheschwur ihrer Angehörigen, der zur Vertreibung der Könige führte. Wieder war Ovid der Leiter des Dichters, wenn ihm auch eine Reihe englischer Bearbeitungen des Stoffes, darunter die Chaucers in der „Legende von den guten Frauen“ nicht unbekannt sein mochte. Auch bildliche Darstellungen regten seine Phantasie an: die keusche Lucrezia gehörte wie Adonis zu den am häufigsten gemalten Gegenständen der Spätrenaissance. Die beiden Gedichte stehen im Zusammenhang. Das erste behandelt weibliche Verführung im Kampf mit männlicher Sprödigkeit, das zweite kehrt die Rollen um und schildert das Verlangen des Mannes, das die Keuschheit der Frau bedroht. Auch hier ist die Kraft des Dichters am stärksten in der Ausmalung der sinnlichen Leidenschaft, wenn ihn auch der moralische Ausgang der Erzählung vor dem Vorwurf der Unsittlichkeit bewahrte. „Lucrezia“ besitzt die Vorzüge des „Adonis“: dieselbe plastische Anschaulichkeit der einzelnen Bilder, dieselbe Pracht der Rhetorik und die gleiche „honigsüße“ Sprache, die das gewählte schwierigere Versmaß spielend bewältigt. Einzelne Schilderungen deuten auf spätere Dramen hin. Wie der Verbrecher Tarquinius mit Diebesschritten unter dem Schutz der Nacht zu seinem Opfer schleicht, diese Episode nimmt die Schauer von Macbeths Mord voraus, und der Gegensatz zwischen seiner schnöden

Lust und dem friedlichen Schlaf der schönen unschuldigen Frau kehrt in „Cymbeline“ zwischen Imogen und Jachimo wieder. In diesem Drama wiederholt Shakespeare auch den feinen Kunstgriff aus „Lucrezia“, daß der Verführer nicht den geringsten Versuch macht, durch Bitten und Liebesbeteuerungen das Herz der ersehnten Frau zu bestürmen, ehe er zum äußersten Mittel greift. Darin liegt die höchste Anerkennung ihrer Keuschheit. Selbst die schmutzige Seele des Verbrechers empfindet den Zauber ihrer Reinheit und weiß, daß alles, was er an Überredung aufbieten kann, an dem Panzer ihrer Tugend scheitern muß. In „Lucrezia“ fehlen aber auch die Mängel des „Adonis“ nicht. Wieder ist ein dürftiger Stoff zu sehr in die Länge gezogen, und wieder durch Einzelheiten, die an sich kunstvoll sind, aber den Gang der Handlung nur aufhalten. In beiden Gedichten ertötet der überladene, prunkvolle, konventionelle Stil vielfach das echte Gefühl: besonders die endlose Klage der Heldin, nachdem das Verbrechen an ihr verübt ist, bringt nicht das, was man von Shakespeare in einem solchen Augenblick zu hören erwartet. „Lucrezia“ bleibt sogar hinter dem ersten Werk zurück. Es fehlt die Unmittelbarkeit der Darstellung, die jenes auszeichnet, die ursprüngliche Frische, die dort in der Schilderung von Wald und Jagd herrscht. Ganz gegen seine Art greift der Dichter mehrfach persönlich in die Handlung ein, um die Bedeutung einzelner Vorgänge in das rechte Licht zu setzen oder durch eine reflektierende Betrachtung zu erweitern. Gerade solche Stellen, die den Fluß der Erzählung stören, sind für seine persönliche Auffassung von höchster Wichtigkeit. Die Untat selbst gibt ihm Veranlassung, sich über das Verhältnis der beiden Geschlechter auszusprechen:

Stein ist des Mannes, Wachs der Frauen Sinn,
es formt das Wachs sich, wie es will der Stein.
Die Schwache nimmt von fremdem Drucke hin
Gestalt, die Kunst, Betrug, Gewalt ihr leihn.
Als Quell der Fehler sollt ihr sie nicht zeihn,
so wenig wie das Wachs die Sünde trägt,
wird eines Teufels Bild darauf geprägt.

Ihr sanft' Gemüt, ein freundlich offnes Feld,
läßt jedes Würmchen sehn, das darauf kriecht;
im Mann ein rasch verwachs'nes Dickicht hält
verhüllt das Böse, das im Dunkel liegt.
Kristallne Wand birgt das geringste nicht.
Wenn Männerschuld, kühn finstre Blicke decken,
ist Fraungesicht ein Buch für eigne Flecken.

Nicht die verwelkte Blume trifft der Groll,
nein, nur den rauhen Winter, der sie brach,
nicht das Zerstörte, der Zerstörer soll
getadelt werden. Ist das Weib auch schwach,
nur durch des Mannes Unrecht voll von Schmach.
Nicht sie, die Herrn, die zarte Frauen machten
zu Trägern ihrer Schuld, sind zu verachten.

(Frei nach der Übersetzung von Wagner.)

Die Stelle ist bezeichnend für die Entwickelung des Dichters, der noch vor wenigen Jahren in einer Tamora und Margareta die Verkörperung des Weibes suchte. Schon in den letzten Stücken mußten die ungeheuerlichen Gestalten den zarten Dulderinnen Platz machen, die unter der Brutalität des härteren Mannes in Ergebenheit leiden. Der Umschwung hing wohl mit Shakespeares eigenem Liebesroman zusammen. In den Sonetten, die zeitlich vor der „Lucrezia“ liegen, werden wir das bittere Ende des Glücks sehen, das in „Verlorene Liebesmüh“ und „Romeo und Julia“ so herrlich erstrahlte. Schuld lag vermutlich auf beiden Seiten: die Klagen und Anklagen in den Gedichten beweisen es. Aber als die Leidenschaft verrauscht war, hafteten die Selbstvorwürfe, der Gedanke an das Unrecht, das er getan, wie bei jedem großen Charakter, tiefer in des Dichters Seele als an das, was er erlitten. Wie in den angeführten Versen nahm Shakespeare alle Schuld auf sich, als der stärkere Mann, dessen willenloses Opfer das Weib ist. Der Auffassung von der Güte der weiblichen Natur blieb er bis zu seinem Tod getreu; mit Ausnahme einer kurzen Periode, als in den Bitternissen des Daseins auch eine furchtbare Frauenverachtung zum Durchbruch kam, beherrschte ihn das Mitleid mit den armen Geschöpfen, die ungestählt und ohne Waffe der Übermacht des Mannes preisgegeben sind.

An dieser Stelle müssen einige kleinere lyrische Dichtungen Shakespeares besprochen werden. Die wichtigste „Einer Liebenden Klage“ (a lover's complaint) steht auch sachlich und zeitlich trotz späteren Druckes im engsten Zusammenhang mit „Lucrezia“. Nicht nur das Versmaß, sondern auch der Grundgedanke des älteren Epos wiederholt sich hier. Den Mittelpunkt des Gedichtes bildet ein junges Mädchen, das gleich der römischen Matrone seine Ehre verloren hat, allerdings nicht durch rohe Gewalt, sondern durch die unwiderstehlichen Verführungskünste eines Geliebten. Als er sie verlassen hat, ist sie in die Einsamkeit geflüchtet und klagt dort einem alten Schäfer ihr Ungemach in der Art Lucreziens. Nur daß ihr jede heroische Ader fehlt. Sie haßt den Verführer nicht, sondern sein berückend schönes Bild haftet untilgbar in ihrem Herzen und die Schilderung seiner Reize nimmt einen großen Raum in ihrer Klage ein. Die Art, wie Gram sich mit wehmütiger Erinnerung mischt, Verzweiflung über das Unglück mit der Scham, daß sie trotzdem nicht vergessen kann, ist psychologisch fein durchgeführt, allerdings mit einer Weitschweifigkeit, die den vollen Eindruck schädigt. In der Seelenschilderung liegt der Wert des Gedichtes. Die Sprache ist einfacher als in „Lucrezia“, freier von modischen Zieraten und nicht so reich an Bildern und stilistischen Künsteleien. Der Einfluß Spensers zeigt sich unverkennbar in der größeren Weichheit des Ausdrucks. Dieser bedeutendste Lyriker der Elisabethanischen Periode kannte unseren Dichter kaum persönlich; er verbrachte die besten Jahre seines Lebens in Irland. Aber eine Anerkennung hat er Shakespeare doch gezollt. Unter den Schriftstellern seiner Zeit hebt er einen lobend hervor:

> Als letzten, nicht als schlechtsten will ich sagen
> Aëtion, denn bessre gibt es nicht;
> und hoch von der Gedanken Schwung getragen,
> klingt heldenhaft sein Name wie Gedicht.

Die Anspielung auf den „heldenhaften Speerschüttler“ macht es überaus wahrscheinlich, daß sich niemand unter dem nach dem Geschmack der Renaissance gewählten griechischen Namen verbirgt als der große Dramatiker.

Der „Passionate Pilgrim“, leidenschaftliche Pilger, kann übergangen werden; es ist eine Liedersammlung, die ein unverfrorener Verleger William Jaggard 1599 zur besseren Verbreitung unter Shakespeares populärem Namen herausgab. Das wenige, das mit Sicherheit von ihm stammt, beschränkt sich auf einige Gedichte, die aus „Verlorene Liebesmüh“ und den damals nur handschriftlich verbreiteten Sonetten zusammengestohlen sind. Dagegen muß ein anderes kleines Werk erwähnt werden, „der Phönix und der Tauber“. Nicht seines Wertes wegen, sondern weil es Shakespeare von einer sonst unbekannten Seite zeigt. Im Jahre 1601 veröffentlichte Robert Chester, ein „neuer Dichter“, wie er sich selbst nennt, ein kleines Bändchen, das die Liebe der beiden Vögel behandelt. Die besten Schriftsteller lieferten poetische Beiträge, Jonson, Chapman, Marston und Shakespeare. Von ihm stammt ein Requiem, das sämtliche Vögel zu Ehren des toten Liebespaares, des Taubers und des weiblichen Phönix, abhalten. Es schließt mit einem Klagegesang (Threnos), der als Probe des Ganzen, von dem eine Übersetzung nicht existiert, gegeben werden soll:

Schönheit, Treue, seltne Art,
Reiz, in Einfachheit gewahrt,
sind der Asche hier gepaart.

Tod nahm nun den Phönix hin,
und des Taubers treuem Sinn
ward des ew'gen Heils Gewinn.

Ließen keine Folgeschaft,
doch aus Mangel nicht an Kraft;
Keuschheit hielt sie streng in Haft.

Treue glänzt, jedoch verbleicht,
Schönheit prunkt, die bald entweicht:
beide hat der Tod erreicht.

Laßt an ihrer Urne stehn
alle, die da treu und schön
für die toten Vögel flehn.

Der Phönix war aus den Schriften Claudians und Lactantius' frühzeitig in die angelsächsische Literatur übergegangen, er galt als

Symbol der Auferstehung, die Taube als das des Glaubens oder des heiligen Geistes. Beide gehörten zu den Lieblingstieren der mittelalterlichen Bestiarien und mystischen Religionsbüchern, ohne daß aber von einer Verbindung zwischen ihnen die Rede wäre. Es hat nicht an Versuchen gefehlt, ihrer rein geistigen Leidenschaft eine metaphysische, kirchliche oder politische Auslegung zu geben, z. B. auf die Liebe der Königin und des Grafen Essex, dem Robert Chester ein treuer Anhänger war. Ohne Erfolg. Es kommt nichts darauf an. Nur die Tatsache verdient Beachtung, daß Shakespeare, der praktische, klare Shakespeare, für solchen allegorischen Unsinn zu haben war. Hier offenbart sich eine Seite seines Wesens, die für später im Auge behalten werden muß.

Der große Dramatiker hat in seinen lyrischen Gedichten die konventionellen, modischen Schranken nicht durchbrochen. Das ist bei ihm so bedauerlich wie bei seinem großen Vorgänger Chaucer. Der Dichter zeigt in seinen Dramen das feinste Verständnis und die innigste Liebe für die einfache Weise des Volksliedes, wie es

alt und schlicht
die Spinnerinnen in der freien Luft,
die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben,
zu singen pflegen.

Aber er selbst kommt über italianisierende Formen nicht hinaus. Er spottet freilich über die Sonettenreimerei, aber er bleibt der Kunstdichtung doch treu. Es entgeht ihm, daß in dem Sange Desdemonas von der „Weide, grünen Weide“ oder dem Liede in „Was ihr wollt“: „Komm herbei, komm herbei, Tod!“ mehr Poesie steckt als in sämtlichen Terzinen, Kanzonen und Madrigalen zusammen, oder wenn es ihm nicht entgeht, so findet er doch nicht den Mut, der Mode Trotz zu bieten und sich statt in fremdländischen Kunstformen in der heimischen Volksweise zu versuchen. Shakespeares Lyrik erreicht nicht die Tiefe und Innigkeit der Goetheschen. Die Fähigkeit war ihm gewiß nicht versagt, aber es liegt an der Form, die die Unmittelbarkeit der Empfindung zurückdrängt, und selbst wo das nicht geschieht, ihr einen Ausdruck

aufzwingt, hinter dem die Fülle des Gefühles sich schwer erkennbar verbirgt.|

Um den Vorzügen und den Schwächen seiner Gedichte gerecht zu werden, muß man im Auge behalten, daß das Sonett selbst in dem freieren Bau, den Shakespeare ausschließlich verwendet, den germanischen Sprachen etwas Fremdes ist. Die Form paßt nur für die romanischen Zungen und unter ihnen eigentlich nur für das Italienische mit seinen langen klingenden Worten, mit seinen tönenden Endungen und mit seinem reichen Schatz reimbarer Silben. In Italien war es Petrarca gelungen, die Gefühle seines Herzens der einschmeichelnden Form anzupassen. Er ist der erste moderne Dichter. Seine Liebe zu Laura erhebt sich zu keiner stürmischen Leidenschaft, sondern „freudvoll und leidvoll" schwankt sie zwischen Furcht und Hoffnung, und gerade durch ihre Beschaulichkeit findet sie einen lebendigen Ausdruck im Sonett. Die zarten Empfindungen des großen Sängers sprengen die engen Grenzen niemals, ob er wehmütig den Tod der Geliebten beklagt, sich gedankenstill glücklichen Erinnerungen überläßt oder allmählich zu schmerzlicher Entsagung durchringt. Sein Beispiel wirkte mächtig auf die Lyriker seines Landes. Die Nachfolger übernehmen von ihm nicht nur die gefällige Form, sondern bis auf Bembo und Michelangelo, die in Anlehnung an die Ideen Platos dem Sonett neues Leben einhauchen, ahmen sie auch den Inhalt und die Gedanken seiner Gedichte nach, vielfach bis zur Wörtlichkeit. Die Abhängigkeit geht so weit, daß, als unter dem Einfluß der neu erweckten Gefühlswelt die Freundschaftsschwärmerei an Stelle der Frauenliebe trat, die überkommenen Begriffe und Ausdrücke einfach auf sie übertragen und unterschiedslos auf Mann und Weib angewendet wurden. Das lebendige Gefühl schwand, und an seine Stelle trat ein künstliches Spiel mit vertrauten, durch das große Vorbild geheiligten Ideen. Eine Reaktion gegen dieses schablonenmäßige Sonettieren konnte nicht ausbleiben. Sie setzte schon in Italien ein, aber nur in Ausnahmefällen, wie in den Reimen des Giovanni della Casa, strebte sie auf eine Vertiefung des Inhaltes, meist beschränkte die Opposition sich darauf,

die Lyrik Petrarcas in ihr Gegenteil zu verkehren. Wenn jener die Geliebte pries und ihre Schönheit feierte, so schalt man sie jetzt und setzte ihre äußeren und inneren Vorzüge herab. Aber Lob wie Tadel wurden ohne lebendiges Gefühl und ohne Überzeugung ausgeteilt. Das antipetrarchistische Sonett bewegte sich in denselben ausgetretenen Gleisen wie das petrarchistische.

Die Franzosen folgten dem Beispiel der Italiener und erwuchsen ihrerseits zu Lehrmeistern der Engländer. Aber je weiter das Sonett aus seiner Heimat sich entfernte, desto klaffender zeigte sich der Zwiespalt zwischen der Form und der Empfindung. Der Ehrgeiz der ersten englischen Sonettisten Wyatt und Surrey strebt nicht danach, das zu sagen, was sie auf dem Herzen trugen, sondern möglichst genau in Petrarcas Art zu dichten. Doch die Sprache sträubte sich gegen die Gebundenheit. Schon in Frankreich hatte die Form Abänderungen erfahren, und jenseits des Kanales wurde das italienische Sonett durch das sogenannte englische ersetzt. Dieses hat mit dem Vorbild nur den jambischen Rhythmus, die Zahl der Verse und Silben in den einzelnen Zeilen gemeinsam; es besteht im übrigen aus drei fünffüßigen Quattrinen (Vierzeilern) mit männlichem oder weiblichem Reim in kreuzweiser Anordnung und einem Schlußcouplet, das heißt einem durch Schlagreim verbundenen Zweizeiler. Wyatt, der älteste Sonettendichter, bedient sich noch der italienischen Form, sein Nachfolger Surrey greift zu der nationalen, die bald zur beherrschenden wird und bei Shakespeare unter geringen Abweichungen ausschließliche Verwendung findet.

In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ging in England das „Sonettieren" im Großen los. Nach Watsons Vorgang, der um 1580 einen Zyklus von hundert Sonetten — „Hekatompathia" — verfaßte, fühlte jeder Dichter sich verpflichtet, einen Kranz solcher Gesänge um das Haupt seiner Geliebten zu winden. Besaß er zufällig keine, so huldigte er der eines Freundes oder überschüttete gar eine fremde, aber möglichst hochgestellte Dame, am besten die Königin selbst, mit einer Flut von Sonetten. Nach französischem Muster schießen die unzähligen Sammlungen

an Delia, Licia, Chloris, Parthenope, Diana, Pandora und Idea hervor, in denen Philippe Sidney, Samuel Daniel, Barnabe Barnes, Drayton, Constable und andere ihre Reimkünste bewähren. Ein englischer Forscher hat für 1590—1598 einen durchschnittlichen Jahresertrag von zweihundert Sonetten berechnet. Einzelne Gedichte von hoher Schönheit und tiefem Gefühlsgehalt finden sich darunter, aber im allgemeinen herrscht die Schablone. Der schon erwähnte Ausspruch eines dieser Dichter, man könne so gut von Liebe schreiben, ohne sie zu empfinden, wie von Landwirtschaft, ohne hinter dem Pfluge zu gehen, ist bezeichnend für die ganze Gattung. Die Geliebte wird ohne wahres Gefühl mit feststehenden, erkünstelten Redewendungen angesungen; es entwickelt sich eine einförmige Phraseologie für die ganze Skala der Leidenschaft, mag diese nun glücklich oder unglücklich, die Herzenskönigin selbst braun oder blond, treu oder falsch, grausam oder gnädig sein. Der Dichter sieht seine Aufgabe nicht mehr darin, die lebendige Empfindung zum Ausdruck zu bringen, sondern vorhandene Gedanken und Ideen in möglichst geistreicher Weise aneinanderzureihen und mit überraschenden Bildern und Wendungen formgerecht vorzutragen. Die Künsteleien und Concetti waren des Beifalles sicher und trugen dem Autor das Lob „zuckersüß" ein, das Francis Meres und andere Beurteiler Shakespeares Sonetten mit Vorliebe erteilen.

Auch in dieser Beziehung fiel es unserem Dichter nicht schwer, die gewandtesten unter seinen Zeitgenossen zu übertreffen. Aber leider kann auch vielen von seinen Gedichten nur der zweifelhafte Ruhm zuerkannt werden, daß sie die vorhandenen bunten Mosaiksteinchen recht zierlich und manierlich zusammenfügen. Als ein Beispiel mag Sonett 46 dienen, das einen Kampf zwischen Herz und Auge behandelt:

> Mein Herz und Auge sind sich tödlich feind,
> die sich um deinen Vollbesitz beneiden:
> Mein Auge hat des Herzens Recht verneint
> an deinem Bild, mein Herz will das nicht leiden.
>
> Mein Herz behauptet, daß du in ihm sei'st,
> im Schrein, den kein kristallner Blick erspähe,

ein Anspruch, den zurück der Gegner weist,
da nur in ihm dein schönes Bild bestehe.

Und den Gedanken wird, der Brust Insassen,
die Frage zur Entscheidung vorgeführt,
die im gerechten Urteilssprüche fassen,
was hellem Aug' und treuem Herz gebührt:

Das Auge soll den äußern Teil behalten,
das Herz als Herr der innern Liebe walten.

Die Idee stammt von Petrarca, von ihm wanderte sie zu dem Franzosen Ronsard, aus dessen Sonett sie wieder die Engländer Watson, Constable, Drayton und Barnes bezogen, aber keiner wußte den Gegensatz zwischen Herz und Auge so scharf herauszukehren wie Shakespeare. Allerdings das Gefühl, das der Italiener noch in sein Gedicht hineinzulegen verstand, ist auf dem langen Wege verloren gegangen, und selbst unser Dichter findet es nicht wieder. Glücklicherweise gehen nur wenige von Shakespeares Sonetten völlig in diesen Spielereien auf, in anderen ringt sein Genius mächtig gegen die Form und den konventionellen Gehalt an; besonders wo es weniger auf eine Gefühlsäußerung als auf ein Stimmungsbild abgesehen ist, wie in Sonett 73, erreicht er eine tiefe Wirkung:

Die Zeit des Jahres magst in mir du sehn,
wenn letzte Blätter fallen von den Zweigen,
die Bäume kahl, vor Kälte zitternd stehn,
verwaiste Hallen, wo die Vögel schweigen;

in mir siehst du das letzte Dämmerlicht,
das mit der Abendsonne still vergleitet,
bis daß die dunkle Nacht herniederbricht,
der andre Tod, und Ruhe rings verbreitet;

in mir siehst du das Flackern letzter Glut,
die auf der Asche ihrer Jugendtage,
wie auf dem Sterbebett, erlöschend ruht,
sich selbst verzehrt im letzten Herzensschlage.

Siehst du mich so, der balde dich verläßt,
hält deine Liebe mich so treuer fest.

Auch der Gedankengang dieses Sonetts findet sich schon bei früheren Dichtern. Aber hier handelt es sich nicht um ein Verarbeiten alter

Werte, sondern jedes Wort ist erlebt und empfunden, wenn es auch in schon gebrauchten und bekannten Bildern auftritt; es sind alte Schläuche, aber gefüllt mit neuem Wein. Shakespeare fühlte, daß die scharf zugespitzte Form des englischen Sonetts für den unmittelbaren Ausdruck des Gefühles, vor allem des Liebesliedes unbrauchbar, dagegen für die Gedankenlyrik vortrefflich geeignet war. Auf diesem Gebiet erreicht er die Meisterschaft, besonders in dem Sonett 129:

Des Geistes Sturz in unermessne Schmach,
das ist die Tat der Lust, und bis zur Tat
ist Lust voll Mord, Blut, Meineid, Ungemach,
wild, maßlos, grausam, roh und voll Verrat.

Verachtet schon, wenn eben erst begehrt;
sinnlos gejagt und endlich, wenn erhetzt,
sinnlos verflucht, ein Köder, der verzehrt,
wer ihn verschlang, in Raserei versetzt.

Toll im Verlangen, im Besitze toll,
habend, gehabt, in Habbegierde wild,
süß im Genuß, genossen qualenvoll;
vorher ein Glück, ein Traum nur, wenn gestillt.

Das weiß die Welt, doch keiner weiß zu fliehn
die Himmelswonnen, die zur Hölle ziehn.

Von solchen Klängen weiß Petrarca nichts. Seine Liebe erhebt ihn niemals im stürmischen Flug zu den Wolken, aber sie reißt den feingebildeten Humanisten auch in keine Tiefe hinab, wo er Ekel vor sich selber und den eigenen Begierden empfände. Hier blicken wir in Shakespeares eigenes Herz, dem das Höchste wie das Tiefste auf Erden nicht fremd ist. Der Dichter des „Lear" und des „Hamlet" konnte nicht bei den Spielereien seiner Zeitgenossen stehen bleiben. Wie eine Vorahnung der späteren gedankenreichen Tragödien liest sich Sonett 66:

Des Todes Ruh' ersehn' ich lebensmüd,
seh' ich Verdienst als Bettler auf der Welt,
und leeres Nichts zu höchstem Prunk erblüht,
und reinste Treue, die im Meineid fällt,

und goldne Ehre, die die Schande schmückt,
und Mädchenunschuld roh dahingeschlachtet,

und Kraft durch schwache Leitung unterdrückt,
und echte Hoheit ungerecht verachtet,

und Kunst geknebelt in der Willkür Band
und Unsinn herrschend auf der Weisheit Thron
und Einfalt schlichte Einfachheit genannt,
und Knecht das Gute in des Bösen Fron:

ja lebensmüd entging ich gern der Pein,
ließ nicht mein Tod hier meinen Freund allein.

Hier spricht Shakespeare, der ganze Shakespeare, frei von allen Schlacken angekünstelten Italienertumes; hier erschließt er wirklich, um den begeisterten Ausdruck des Dichters Wordsworth zu gebrauchen, sein Herz mit dem Schlüssel des Sonettes.

Aus diesem Grunde hat sich das Interesse den Gedichten in besonderem Maße zugewendet, weil sie uns angeblich in unmittelbarere Berührung mit dem Verfasser bringen als die Dramen, wo er sich hinter seiner Schöpfung verbirgt. Man hoffte aus ihnen Material zu gewinnen, um die klaffenden Lücken in Shakespeares Leben auszufüllen. Die Ausbeute blieb gering, und in der Enttäuschung verfiel man in den entgegengesetzten Fehler, gestützt auf die erwähnten Anklänge und den nachahmenden Charakter der Sonettenliteratur, ihnen jede persönliche Note abzusprechen und sie nur für Variationen über gegebene Themen zu erklären. Zum Teil trifft das zu: doch in so enge Schranken ließ Shakespeares dichterischer Genius sich nicht bannen. Auch die Dramen behandeln kaum einen Stoff, der nicht schon vorher verarbeitet war, aber überall weiß er die alte Überlieferung mit neuem Leben zu durchdringen und sich ganz zu eigen zu machen. So verfährt er auch in den Sonetten. Nur darf man in ihnen nicht nach dem Unmöglichen suchen, nach tagebuchähnlichen Aufzeichnungen. Die finden sich, wenn auch die erste Person, die die Verfasser gebrauchen, zu der Annahme verlockt, in lyrischen Gedichten überhaupt nicht, nicht einmal bei Goethe, bei dem jedes Wort ein Erlebnis bezeichnet. Nicht Tatsachen, sondern die poetische Verarbeitung von Tatsachen bilden den Inhalt der Lyrik wie jeder Dichtung, das geistige, nicht

das tatsächliche Erlebnis. Mehr kann man auch von Shakespeares Sonetten nicht erwarten, eher noch etwas weniger, wenn man den konventionellen Charakter der Gattung und die eigentümliche Stellung des Verfassers zu dem Werk im Auge behält.

Die Sonette, einhundertvierundfünfzig an der Zahl, erschienen 1609 in einem kleinen Quartband. Ihre Entstehung fällt jedoch wesentlich früher. Schon 1595 zitiert der anonyme Verfasser eines Dramas „Eduard III.“ einen Vers aus dem vierundneunzigsten Sonett, 1598 erfahren wir, daß solche Gedichte in der Handschrift bei den Freunden des Dichters herumgehen, und 1599 werden zwei davon unrechtmäßigerweise gedruckt, die ihrem Inhalte nach eine große Anzahl anderer als vorhanden voraussetzen. Es ist anzunehmen, daß die Sonette zu Beginn der neunziger Jahre geschrieben wurden. Die Vermutung wird durch einen Vergleich der Gedichte mit den Dramen jener Periode bestätigt. In den „Beiden Veronesern“, „Romeo“ und „Richard III.“ kehren einzelne Gedanken und charakteristische Wendungen wörtlich wieder, ebenso in „Venus und Adonis“. Damals, in den Jahren 1590 bis 1594, erreichte die Sonettendichtung den Höhepunkt, und der ehrgeizige Shakespeare, der es auf allen Gebieten den Besten gleich tun wollte, wurde von der allgemeinen Mode fortgerissen. Das schließt nicht aus, daß einzelne früher oder später geschrieben sind; lyrische Gedichte pflegen nicht wie die fünf Akte eines Trauerspieles eines nach dem anderen zu entstehen, sondern je nach Stimmung und Anregung strömen sie aus der Brust des Verfassers hervor. Eine einheitliche Abfassungszeit läßt sich überhaupt nicht oder doch nur in bedingter Weise angeben.

Der Dichter steht der Herausgabe völlig fern; sie wurde von dem Verleger Thomas Thorpe bewirkt, dem wir auch die schwülstige und unklare Widmung verdanken. Sie lautet: „Dem einzigen Erzeuger (begetter) der nachfolgenden Sonette Herrn W. H. alle Glückseligkeit und das ewige Fortleben, gelobt von unserem immer lebenden Dichter, wünscht der wohlwollende Unternehmer bei der Herausgabe.“ Alle Versuche, die beiden Buchstaben W. H. zu er-

gänzen, haben bisher ein befriedigendes Ergebnis nicht erbracht: vermutlich sind sie in willkürlicher Weise von dem Verleger gewählt, der eine Widmung für nötig hielt, aber Shakespeare zu fern stand, um den eigentlichen Empfänger zu kennen. Erkundigungen durfte er nicht einziehen, sonst lief er Gefahr, daß der Dichter von dem beabsichtigten Raubdruck Kunde erhielt und dem „wohlwollenden Unternehmer" einen Strich durch die Rechnung machte. Im Gefühl seiner Unkenntnis bezeichnete Thorpe den Herrn W. H. auch mit dem zweifelhaften Ausdruck des „Begetter", der neben Erzeuger, d. h. Inspirator, auch Beschaffer der Gedichte bedeuten kann. Er wollte sich eine Hintertür offen halten für den Fall, daß ein in Shakespeares Beziehungen Eingeweihter ihm einen Irrtum vorwarf. Die Lösung des Rätsels, über das ganze Bände geschrieben sind, besitzt nur geringen Wert, da der Dichter mit der Zueignung nichts zu tun hat. Auch die Anordnung des Bändchens stammt nicht von ihm. Thorpe hatte im Jahre 1609 offenbar so viele Shakespearische Gedichte zusammengebracht, daß er zu der Herausgabe schreiten konnte. Ob es Sonette oder andere Lieder waren, störte ihn nicht; daraus erklärt sich die Aufnahme der Nummern 126 und 145 in die Sammlung, die der Form nach nicht hierher gehören. Es galt, den köstlichen Schatz zu ordnen. Der Verleger machte sich die Sache leicht. Alle Gedichte, die mit Notwendigkeit an eine Frau gerichtet sind, stellte er zusammen (Sonett 127—152); für die übrigen nahm er einen männlichen Empfänger an und bildet aus ihnen den ersten Teil, die Freundschaftsonette (1—126). Die Hälfte von ihnen bezieht sich nach der gebrauchten grammatischen Form in der Tat auf einen Jüngling, bei der anderen Hälfte kann nach dem Wortlaut die Beziehung zweifelhaft sein. Die englische Sprache besitzt keine das Geschlecht unterscheidenden Artikel und Endungen; „lover" und „friend", die am häufigsten verwendeten Ausdrücke, können zur Bezeichnung eines Mannes oder eines Weibes dienen und sowohl „Freund" als „Freundin", „Geliebter" als „Geliebte" bedeuten. Daß aber unter diesen in ihrer Beziehung zweifelhaften Gedichten viele an eine Frau gerichtet sind,

geht aus ihrem Inhalt und Gedankengang mit Sicherheit hervor, wenn auch im einzelnen Fall eine Entscheidung mit voller Bestimmtheit nicht immer getroffen werden kann. Es lag in der Art des Zeitalters, die Freundschaft mit der gleichen Schwärmerei und Leidenschaftlichkeit zu preisen wie die Liebe. Den Schluß des Bandes endlich bilden zwei Sonette, die Nummern 153 und 154, mit denen Thorpe nichts anzufangen wußte. Es sind nach einem italienischen Vorbild entworfene Paraphrasen eines spätgriechischen Epigramms, die in keinem der beiden Teile eine Unterkunft finden konnten.

Die Art der Anordnung der Sonette erweckt, wie es vermutlich der Absicht des Herausgebers entspricht, den Anschein, als wäre eine alle Gedichte umfassende, logisch fortschreitende Handlung vorhanden, die sich als Sieg der Freundschaft, des reineren Prinzipes, über die Liebe zum Weibe darstellt. Es ist zuzugeben, daß etwa sechs Sonette die beiden Gefühle gegeneinander abwägen, aber sie besitzen nicht die Bedeutung, daß in ihnen der Schlüssel des ganzen Werkes gefunden werden könnte. Daneben stehen andere und oft gerade die besten Gedichte, die mit der angeblichen Handlung nichts zu tun haben, ja ihr bei ungezwungener Auslegung widersprechen. Wo wirklich ein Zusammenhang vorliegt, ist er oft nur in Gleichklängen, ähnlichen Vergleichen, Bildern und Ausdrücken, also rein äußerlich zu suchen. Die Sonette sind freie lyrische Gedichte, und das einzige Band, das einen großen Teil von ihnen, aber nicht die Gesamtheit umfaßt, ist eine Einheit der angesungenen Personen. Zwei von diesen treten mit besonderer Deutlichkeit hervor, ohne daß jedoch jedes einzelne Lied auf sie bezogen werden müßte: die dunkle Geliebte und der blonde Freund. Daß beide eine Rolle in Shakespeares Leben gespielt haben, kann einem Zweifel nicht unterliegen, obgleich die Schilderung dieser Persönlichkeiten im einzelnen wieder stark von der Mode beeinflußt ist, die des Jünglings von dem platonisierenden Petrarchismus, die der Frau von der antipetrarchistischen Richtung.

Die schwarze Dame begegnete uns schon als Rosaline in „Verlorene Liebesmüh“, Petruchios wildes Käthchen frischte die Er-

innerung auf, ebenso später Beatrice in „viel Lärm um nichts“. Ihr Bild beschäftigte den Dichter sein ganzes Leben hindurch und schwebte ihm noch bei seiner reifsten weiblichen Schöpfung, der Kleopatra, vor. Im Gegensatz zu dem blonden Schönheitsideal seiner Zeit, das, wo es fehlte, mit künstlichen Mitteln hervorgebracht wurde, schildert sie das Jugendwerk als

ein bläßlich Ding mit einer samtnen Braue,
und zwei Pechkugeln im Gesicht statt Augen;
ja und beim Himmel eine, die es tut,
und wär' ein Argus ihr gesetzt zum Wächter.

Der Hinweis der beiden letzten Verse auf Rosalinens unbeständige Natur fällt aus dem Rahmen des Stückes heraus. Die dramatische Person rechtfertigt den Argwohn nicht, wohl aber das Original, an das sich eine Erinnerung eingeschlichen hat. Shakespeare durchschaute seine Geliebte schon damals; seine Befürchtungen sollten nur zu bald in Erfüllung gehen. In Sonett 75 tauchen neben dem unaussprechlichen Glück die ersten Qualen auf, die ihm der zweifelhafte Besitz des launischen Weibes verursacht.

Du bist der Seele, was dem Leib das Brot,
was für die Erde milder Frühlingsregen,
und doch um dich empfind' ich Qual und Not,
wie je ein Geizhals seiner Schätze wegen.
Bald im Besitz, frohlockend, daß du mein,
bald zagend, daß die Zeit mir dich nicht gönnt,
bald wünsch' ich, wär' ich nur mit dir allein,
bald, daß die ganze Welt mein Glück erkennt.
Bald schweig' ich lang in deinem Angesicht,
bald hungre ich um einen einz'gen Blick,
denn andre Freuden will und hab' ich nicht,
als du mir gibst, als von dir kommt das Glück.
So schwankend Tag für Tag in Lust und Pein,
hab' ich bald nichts, und bald ist alles mein.

Keine glückliche Liebe spricht aus diesen Zeilen, aber immer größer wird die Gewalt, die das dämonische Weib über den Dichter erlangt. Durch Eifersucht wagt er sie nicht mehr zu kränken, er hat keinen Willen vor ihr:

Dein Sklave bin ich, nimmer darf ich ruhn,
um deines Winks gewärtig stets zu sein.
Wertlos ist meine Zeit und all mein Tun,
bis du mich rufst, sie deinem Dienst zu weihn.

Gerade ihre Laster sind es, die ihn immer tiefer in die unselige Leidenschaft verstricken. In klaren Augenblicken legt er sich selbst die Frage vor:

Durch welche Macht ward diese Allmacht dein,
die mich zum Sklaven deiner Fehler macht?
. . . .
Woher nahmst du die Anmut in der Sünde,
daß ich in deiner Taten schlimmstem Gift
noch so viel Treffliches und Gutes finde,
daß es der andern Tugend übertrifft?
Wer gab dir, meine Liebe stets zu schärfen,
je mehr zum Haß mich mahnte meine Pflicht?

Der Argwohn wühlt weiter, er wird zur Gewißheit; und wie „ein betrogener Ehemann" muß der Dichter alle Qualen der Eifersucht durchkosten. Doch losreißen kann er sich nicht, wenn er auch die schwersten Beschimpfungen auf die Geliebte, „den Gemeinplatz der ganzen Welt", häuft, denn, heißt es in Sonett 147,

die Liebe brennt wie Fieber und verlangt
nach dem allein, was heft'ger sie entfacht.

„Begier ist Tod!" ruft er in dem Gefühl seiner Erniedrigung, „Unheilbar bin ich!" im Bewußtsein seiner Schwäche aus. Mögen die Menschen seine Leidenschaft verwerfen, alles gilt ihm gleich, wenn ihm die Ersehnte nur bleibt, wenn sie ihm auch nur den „Schein der alten Liebe" bewahrt. Wie sie andere liebt, so darf er sie lieben, denn er ist selbst nicht besser als die Treulose. Auch seine Neigung lebt unter dem Fluche des Meineides, und jeder Vorwurf, den er gegen sie erhebt, fällt auf ihn selbst zurück.

Was klag' ich dich zwiefachen Eidbruchs an,
brech ich doch zwanzig! Schändlicher bin ich!
Denn Lug war jedes Wort, das ich ersann,
und aller Glaube schwand mir längst an dich!

So lautet das letzte Wort von Shakespeares Liebe, das wir hören.

Wie er der maßlosen Leidenschaft Herr wurde, bleibt uns unbekannt. Auch in diesen Gedichten klingt vieles konventionell, selbst der größte Dichter arbeitet eben mit dem Material seiner Zeit; aber die Empfindung bricht in den kurzen, oft zerhackten Sätzen mächtig hindurch. Es ist eine großartige Selbstbeichte, und wer wagt es, den ersten Stein zu erheben? Der Dichter selbst weist in Sonett 121 alle Vorwürfe stolz zurück:

> Nein! ich bin, was ich bin, und sie erheben,
> wenn sie mich tadeln, gegen sich den Stein.
> Falsch ist das ihre, rein vielleicht mein Leben,
> ihr schnöder Sinn darf nicht mein Richter sein!

Ein Mann wie Shakespeare mit seinem leidenschaftlichen Temperament, mit seiner sinnlichen Eindrucksfähigkeit mußte der dämonischen Macht einer verführerischen Frau eher erliegen, als mancher, der auf seine Tugend pocht. „Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt." Der Dichter hat die ganze Erniedrigung der Leidenschaft kennen gelernt, und gerade dadurch war es ihm möglich, sich hoch über die Sphäre des Gemeinen zu erheben. Ein großer Mann ist nicht nur in seinen Vorzügen, sondern auch in seinen Fehlern groß.

Von der Person der schönen dunkeläugigen Ehebrecherin hat keine Kunde uns erreicht. Mit einem fruchtlosen Aufwand großer Gelehrsamkeit sind Vermutungen vorgebracht und begründet worden. Bald soll eine hohe Aristokratin, bald eine Italienerin, vielleicht die Frau des venezianischen Gesandten in London, oder gar eine Mulattin Shakespeares Geliebte gewesen sein. Vereinzelt wird sogar der ganze Roman nach Venedig verlegt. Für alles fehlen die Beweise. Über die schöne Sünderin, diese einsam vom Wege ab blühende Blume, hat die Geschichte kein Buch geführt. Es genügt, daß Shakespeare sie geliebt und durch sie gelitten hat. Wie er es prophezeit, ist es gekommen:

> Dein Denkmal ist in meinem Lied gebaut,
> das heut noch unerschaffne Augen lesen;
> den spätsten Lippen bleibt dein Ruhm vertraut,
> bis ausgehaucht der Erde letzte Wesen!

Mit dem Dichter ist sie zur Unsterblichkeit eingegangen, mag ihr Name auch für alle Zeit unbekannt bleiben.

Weniger deutlich als das Bild der dunklen Dame tritt das des blonden Jünglings hervor. Immerhin liefern die Gedichte eine Reihe tatsächlicher Angaben, die unzweifelhaft auf eine bestimmte Person hinweisen. Er hat den Vater frühzeitig verloren, steht unter Staatsvormundschaft und bildet den letzten Sproß eines vornehmen Hauses. Aus den Sonetten 78—87 geht hervor, daß der Jüngling mit dem Gönner des Dichters identisch sein muß. Als solcher ist nur Graf Southampton bekannt, und gerade als die Sonette entstanden, blühten die Beziehungen der beiden Männer. Damals schrieb Shakespeare ihm: „Was ich geleistet habe, gehört Ihnen, und ebenso was ich leisten werde.“ Es erscheint undenkbar, daß er zu gleicher Zeit hinter dem Rücken des Gefeierten Sonette an einen anderen richtete. Darin hätte eine unverzeihliche Kränkung des Patrons gelegen, der eifersüchtig über „seine Dichter“ zu wachen pflegte. Allerdings passen die Buchstaben der Widmung W. H. nur unter Umkehr seines Namens Henry Wriothesley auf den Grafen. Doch da diese von Thorpe herrührt, kann sie den übrigen gewichtigen Gründen gegenüber nicht in die Wagschale fallen, und es heißt ihre Bedeutung übertreiben, wenn man nur aus dieser Ursache einen anderen Freund Shakespeares hervorsucht. In der Person William Herberts Grafen zu Pembrocke hat man ihn gefunden. Die Initialen passen zwar in seinem Fall, aber nur scheinbar, denn in Wirklichkeit wurde er niemals Mr. William Herbert genannt, sondern vor dem Tode seines Vaters Lord Herbert, danach Graf Pembrocke. Außerdem erblickte er erst 1580 das Licht der Welt, bot also zu der Zeit der Sonette als Junge von dreizehn Jahren selbst für die kühne Phantasie eines Shakespeare kaum einen preisenswerten Gegenstand.

Southampton ist der schöne Freund und vielumstrittene Empfänger der Gedichte. Freilich die besungene Verbindung fand in den wirklichen Beziehungen der beiden Männer nur eine schwache Unterlage. Das nüchterne Verhältnis des Patronates verwandelte

sich erst in der Vorstellung des Dichters zu einem Bund der Seelen. Er teilte die Freundschaftsschwärmerei seiner Zeit, die selbst einen praktischen Mann wie den Kanzler Bacon ergriff, im vollen Maße; „edel und echt war auch seine göttergleiche Auffassung“ dieses Gefühles. In den „Beiden Veronesern“ begegnete uns schon das Freundespaar Valentin und Proteus; Bassanio und Antonio, Brutus und Cassius schließen sich ihnen in späteren Dramen an. Die Renaissance folgte dem Zuge des Altertums, das in Herkules und Hylas, Achill und Patroklus, Alexander und Hephästion, besonders aber in Sokrates und Alcibiades sagenhafte Freundesbeziehungen ausgebildet hatte. Platos Ideen fanden in der Vasallität des Mittelalters und der aus ihr erwachsenen innigen Lebensgemeinschaft zwischen Mann und Mann einen trefflich vorbereiteten Boden. In ganz Westeuropa wurde für Freundschaft geschwärmt. Diese Schwärmerei artete in Italien zwar vielfach, in anderen Ländern selten zum befleckenden Laster aus, das sich wiederum auf antike Vorbilder berufen durfte, aber im allgemeinen feierte man in der Freundschaft ein reineres Gefühl als die Liebe, eine Ehe der Seelen, die von keinen unlauteren Wünschen befleckt wurde. In England bemächtigte sich die Literatur frühzeitig des beliebten Themas, Richard Edwards brachte es auf die Bühne, Lily folgte ihm, während andere Schriftsteller wie Barnefield, Allot, Meres und Fletcher die Freundschaft in Gedichten feierten. Ihnen folgt Shakespeare nicht nur in den „Veronesern“, sondern auch in den Sonetten. Sein Gönner Southampton wird ihm zu dem schönen jugendlichen Freund, er selbst zu dessen reifem, älterem Berater, der nur für und durch den Jüngeren lebt. Ihm zu Ehren bietet er alle die zierlichen Vergleiche, Bilder, Künsteleien und Spitzfindigkeiten auf, die er in dem poetischen Arsenale seiner Zeit vorfand. Die Wandlungsfähigkeit und das überraschende Geschick, mit dem er demselben Gedanken immer wieder eine neue Seite abgewinnt, verdient die höchste Bewunderung; aber ein Vergleich mit den erschütternden Tönen der Liebessonette zeigt, daß die innerste Wahrheit des Gefühles fehlt. Nur wo der Dichter

sich der eigenen stillen Wehmut und den melancholischen Todesbetrachtungen hingibt, ist er ganz er selbst. Das lag an der Art der Freundschaft, die eben nur ein Traum, eine unerreichbare Sehnsucht des Verfassers blieb. Es ist eine Huldigung in der edelsten Form, die Shakespeare dem Grafen zum Dank für seine Unterstützung darbrachte, aber nichts als eine Maske.

Die Vorstellung eines innigen Seelenbundes und die Rolle des entsagenden, älteren Freundes mußte dem Dichter um so mehr gefallen, je frischer die Erinnerung an seine eigene unglückliche Liebe damals noch war. Die Sonette an die schwarze Dame liegen zeitlich, wenn auch nur um wenige Jahre, vor denen an den jungen Freund. Das eigentümliche Verhältnis, in dem Shakespeare zu ihm stand, brachte es mit sich, daß in den Gedichten kaum eine Andeutung auf Southamptons wirkliches Schicksal zu entdecken ist, nichts von den Trübsalen, die ihn später bedrängten.

Die günstigen Aussichten des Grafen bei Hofe verdunkelten sich bald. Er ließ sich in einen Liebeshandel mit der schönen Hofdame Elisabeth Vernon ein, der die Eifersucht der Monarchin erregte. Ihre Einwilligung in die Ehe war nicht zu erlangen, im Gegenteil, Southampton fiel in Ungnade und abenteuerte in der Welt umher, bis der Zustand seiner Geliebten ihn zur Rückkehr zwang und eine schleunige Heirat der Königin zum Trotz notwendig machte. Der Zorn der Fürstin trieb den jungen Ehemann in das Lager der Unzufriedenen, die sich um Robert Essex, mit dem er durch seine Frau verschwägert war, scharten. Er gehörte zu den eifrigsten Teilnehmern an dessen törichtem Putsch und konnte froh sein, daß er mit dem Leben davonkam und nur zu lebenslänglicher Haft im Tower verurteilt wurde. Zwei Jahre saß er von seiner Strafe ab, dann trat der Thronwechsel ein, und Jakob I., in dessen Interesse die Essexverschworenen ihren Kopf gewagt hatten, begnadigte ihn unmittelbar nach seinem Regierungsantritt. Das spätere glücklichere Leben des Grafen kommt für eine Biographie Shakespeares nicht in Betracht, da die Beziehungen beider sich vermutlich schon in den neunziger Jahren durch die lange Abwesenheit

des jungen Lords lockerten und den Anbruch des neuen Jahrhunderts nur wenig überdauert zu haben scheinen. Die spätesten Sonette mögen bis zu diesem Zeitpunkt reichen, aber sie enthalten nicht eine Silbe von dem wechselvollen Schicksal Southamptons: allenfalls läßt sich in Sonett 107 eine ebenso kühle wie zweifelhafte Anspielung auf seine Freilassung entdecken. Statt dessen wird immer wieder seine Schönheit gerühmt. Wie ein echtes Märchenwesen bleibt er gleichmäßig jung und reizvoll, und nach der damals beliebten platonischen Idee, daß dem herrlichen Äußeren eine herrliche Seele entsprechen muß, auch gleichmäßig rein, eine „unbefleckte Jugendblüte“, selbst wenn er einen Fehltritt begeht. Nur selten klingt eine persönliche Note durch dies Lob der körperlichen und geistigen Vorzüge hindurch. Den sogenannten Prokreationssonetten 1—17, die den Jüngling zu einer Heirat auffordern, mag ein wirklicher Wunsch des Dichters zugrunde liegen, daß sein Gönner zu einer Ehe schreite, obgleich der Gedankengang gerade dieser Gedichte stellenweise wörtlich von Philippe Sidney entlehnt ist. Auch die Besorgnis Shakespeares (Sonett 78—87), durch einen Rivalen aus der Gunst seines Patrones verdrängt zu werden, mag sich auf Tatsachen stützen.

Wer dieser erfolgreiche Dichter gewesen ist? Auch hier kann nur eine schwachbegründete Vermutung aufgestellt werden. In erster Linie müßte er unter Southamptons literarischem Anhang gesucht werden, doch da findet sich keiner, auf den die Schilderung der Sonette auch nur annähernd paßt. Der Beste von ihnen, Barnabe Barnes, war ein vielversprechender Anfänger, während nach dem Wortlaut gerade Shakespeare der jüngere, der Rivale der anerkanntere und berühmtere Dichter gewesen ist. Nach unserer Schätzung konnte nur einer ihm damals gefährlich werden, Marlowe. Auf dramatischem Gebiet rangen sie um die Palme, es wäre möglich, daß der Wettstreit auf das lyrische Feld hinübergriff. Zwar starb der ältere Meister schon 1593, doch es ist nicht ausgeschlossen, daß die ihn betreffenden Gedichte in diesem oder dem vorhergehenden Jahr geschrieben sind. Hat Marlowe, soweit be-

kannt ist, auch keine Beziehungen zu Southampton unterhalten, so stützt sich doch die Vermutung, daß seine nachgelassene Dichtung „Hero und Leander“ mit ihrer Verherrlichung eines schönen Jünglings sich an Shakespeares Gönner richtet, auf gute Gründe. Der Vergleich, den der Dichter zwischen dem eigenen einfachen Stil und der großartigen, aber überladenen und zum Bombast neigenden Schreibweise des anderen anstellt, würde auf Marlowe passen, doch sind die Angaben zu allgemein, um eine sichere Entscheidung zu treffen.

Das schwärmerische Gefühl der Freundschaft trat mit Notwendigkeit in Vergleich zu der leidenschaftlichen Liebe, deren Bitternisse der Dichter kaum überwunden hatte. So entstand der Gegensatz des Sonettes 144:

> Zwei Geister hab' ich trost- und qualenreich,
> die mich verlocken stets im Widerstreite:
> ein blonder Jüngling steht mir engelgleich,
> ein dunkles Weib als böser Feind zur Seite.

Ganz im Sinne der Zeit wird die Freundschaft als die höhere, die Liebe als die niedrigere Empfindung betrachtet. Es lag nahe, den Vergleich weiter auszudehnen. Für seine Sonette beabsichtigte Shakespeare eine poetische Krönung, die wie in den „Beiden Veronesern“ den Sieg des reineren Gefühles über das gemeine dartun sollte. Das Mittel, das er anwendete, findet sich auch schon in dem Drama und hatte abgesehen von seiner eigenen Komödie in einer Reihe ihm bekannter Schriften aus dem Mittelalter und der neueren Zeit gute Dienste getan. Der Freund selber mußte als Bewerber um die Geliebte auftreten, so daß er, der Dichter, zu einer Entscheidung zwischen den beiden ihm am nächsten stehenden Personen gedrängt ist, wie Valentin zwischen Proteus und Silvia. Und seine Freundschaft durfte nicht von der Art sein, daß sie in allen Dingen standhält,

> nur in der Liebe Dienst und Werbung nicht.

Auf diese Weise entstanden die Sonette 40—42, 133 und 134, die mit ihrem Verzicht auf die Geliebte zugunsten des Freundes

einen so schweren Makel auf den Charakter des Dichters geworfen haben. Sein besseres Gefühl sollte nicht nur gepriesen, sondern durch eine Tat bewiesen werden, und diese Tat mußte in der Preisgabe der gemeinsamen Geliebten bestehen. Unter ihrer Untreue hatte der Dichter hinreichend gelitten; es bedurfte nur eines geringen Kunstgriffes, den Freund als eines der Opfer ihrer Verführung hinzustellen, und das dramatische Dreieck war geschlossen wie in den „Veronesern" und in „Heinrich VI." zwischen dem König, Margareta und Suffolk. Die Entsagung des Dichters wirkt nicht glücklicher als die Valentins. In beiden Fällen stört die mittelalterliche Geringschätzung der Frau, über die zwischen den zwei Männern, ohne sie zu fragen, verfügt wird, und sodann tritt der Fehler der unzureichenden Motivierung, der schon im Drama Bedenken erregte, im Rahmen von fünf oder sechs kurzen lyrischen Gedichten noch stärker hervor. Darüber helfen alle Spitzfindigkeiten dieser Sonette nicht hinweg. Statt den Seelenbund in seiner Erhabenheit, Größe und Reinheit zu steigern, zerstören sie ihn. Vergebens bemüht sich der Dichter, den Freund zu entlasten und alle Schuld der schlauen Verführerin aufzubürden: die Vorgänge werfen auf ihn selbst zum mindesten ein sonderbares, auf den gefeierten Jüngling ein recht ungünstiges Licht. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Verfasser des „Othello", wenn ihm wirklich ein solcher Verrat widerfuhr, selbst wenn er ihn verzieh oder der Täter zu hoch für seine Rache stand, andere Worte gefunden hätte als die frostigen juristischen Spielereien der Sonette 133 und 134 oder die gekünstelte Aufrechnung von Gewinn und Verlust in Nummer 42. Das Ganze ist eine poetische Fiktion wie die Freundschaft selbst, ein seiner Zeit geläufiges Motiv, das Shakespeare hier und in der Jugendkomödie in nicht geschickter Weise verwendet.

Die Ausbeute an Tatsachen, die die Sonette liefern, ist nur gering, von unermeßlicher Bedeutung aber der Einblick in des Dichters seelisches Leben. Es war nicht allein das Bedürfnis, „zu sagen was er leide", das Shakespeare zur Lyrik führte, aber ein günstiger Zufall hat es gefügt, daß seine Gedichte gerade in eine

Zeit fallen, wo sein Gemüt auf das stärkste angeregt war. Er steht unter dem Eindruck einer großen unglücklichen und unwürdigen Liebe. Die Empörung kommt in den maßlosen Beschimpfungen gegen die schwarze Dame zum Ausdruck, der seelische Schmerz und die Beschämung zittern in den wehmütigen Freundschaftsonetten nach. Ein schwacher, armer, beinahe von einer krankhaften Nervosität beherrschter Mensch birgt sich hinter dem großen Dichter, ein sensitiver Jüngling, bei dem das Gefühl mit einer erschreckenden Allgewalt auftritt. Aus dem gesunden Stratforder Bürgersohn ist ein in sich zerrissener, willenlos der Empfindung unterworfener Charakter geworden. Die Enttäuschung seiner Liebe läßt ihn an sich und der Welt verzweifeln. Vor der Zeit kommt er sich gealtert und gebrochen vor; wie ein echter Melancholiker schwelgt er in Gedanken an den Tod, die Erlösung von des Daseins schwer getragener Last. Tiefe Wehmut liegt über den Sonetten, und diese Stimmung findet der Dichter in der Natur wieder. In die Schilderung des Herbstes versenkt er sich mit Vorliebe. Wenn die Blätter fallen, die Vögel verstummen, spiegelt ihm die Landschaft den eigenen Seelenzustand wider. Wenn der Sturm daherfegt und die Blüten von den Bäumen schüttelt, dann fühlt er sich einig mit der Außenwelt. Überall erblickt er den Tod; der Wurm nagt an der schönsten Knospe, Wolken verdüstern die Sonne, schnell schwindet der Locken dunkele Pracht. Nichts als Werden und Vergehen, ein ewiger Wechsel, eine kurze Frist des Glanzes, die zu rasch der Vernichtung anheimfällt, wie es Sonett 64 schildert:

> Seh' ich zertrümmert von der Zeiten Hand
> die stolze Pracht aus längst vergangnen Tagen,
> den Turm geschleift, der als der höchste stand,
> und ew'ges Erz von Menschwut zerschlagen;
> seh' ich das Meer, das Länder überschwemmt
> und gierig an dem Reich der Künste zehrt,
> dann wie das Land die Fluten rückwärts dämmt;
> Besitz und Raub, der wechselnd stets sich mehrt;
> seh' ich der Dinge wandelbaren Lauf,
> die Dinge selbst vom Untergang umkreist,

so blick' ich sinnend zu den Trümmern auf,
einst kommt der Tag, der mir den Freund entreißt.
Wie Tod ist der Gedanke. Weinend dann
besitz' ich das, was doch nicht dauern kann.

Wozu das alles? Das Wachsen und Blühen, das Schwinden und Vergehen? Nur damit einem armen Menschen das wenige entrissen werde, woran er sein einsames Herz klammert. Immer wieder kehren die Gedanken des Dichters zu dem eigenen Ende zurück. Er sehnt es herbei und er fragt sich, was nach seinem Tode eintreten werde. Mit einer selbstquälerischen, ins Widerliche schweifenden Phantasie malt er sich „den grausigen Empfang" aus, den ihm die Würmer bereiten werden, aber dann erhebt er sich über die häßliche Vorstellung:

Dem Staube wird der Staub, sein Recht, gepaart,
doch bleibt bei dir der bessre Teil, mein Geist.

Nur die „Schlacke" kann der „harte Spruch" des Todes vernichten, darüber hinaus besitzt er keine Macht. Shakespeare fühlt stolz, daß er ein Dichter und sein Werk über die Vernichtung erhaben ist:

Kein Marmor und kein goldnes Fürstenmal
wird meine mächt'gen Töne überleben,
die stolzer dich für Jahre sonder Zahl
als rauher Stein im Zeitenschmutz erheben.

Auch hier sind die Worte konventionell, aus Ovids und Horaz' Unsterblichkeitsverheißungen entlehnt, aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Verfasser in dem Augenblick, wo er solche Verse niederschrieb, von der innersten Wahrheit durchdrungen war. Dann vergaß er sein eigenes Leid über dem Rausch der Poesie. „Was Amor ihm genommen, kann Apoll nur wiedergeben." Tiefster Schmerz wird großen Seelen zu einem Quell der Erhebung. Die Bedeutung gewinnt das Freundschaftsideal im Leben des Dichters. „Zerfallen mit Geschick und Welt", „ein Ausgestoßener" wäre er gewiß gern an den Busen eines mitempfindenden Gefährten geflüchtet; soweit uns bekannt ist, hat er ihn nicht gefunden. Aber was die Wirklichkeit versagte, gewährte ihm die eigene Phantasie. Dort erschuf er sich das Bild des liebenden Freundes, dem er

alle seine Sorge und Kümmernisse anvertraute, reiner und schöner, als die Welt es je hätte bieten können. In diesem Sinne stellt sich auch die Freundschaft als das eigenste Erlebnis des Dichters dar, die ihr gewidmeten Sonette als Zeugnisse eines großen, in seinem Kummer vereinsamten Herzens. In ihnen fand der Dichter Trost; sie gaben „den teuren Bildern neues Leben", ihm selbst Kraft und Mut zu weiteren Wagnissen.

Ob Shakespeare, wenn die äußeren Verhältnisse es überhaupt ermöglicht hätten, sich gerade Southampton zum Vertrauten seines Herzens erwählt haben würde und ob dieser der Mann war, die Fülle seiner Gefühle aufzunehmen, kann dahingestellt bleiben. Die Schriftsteller, die in ihm den Empfänger der Sonette erblicken, pflegen seinen Geist und seine Schönheit zu rühmen; die Anhänger Pembrokes oder Essex' haben eine geringere Meinung von ihm, ja erklären ihn sogar für häßlich und geistlos. Das ist übertrieben. Der Graf war ein stattlicher, gut aussehender und begabter Mensch. Aber von diesen Eigenschaften bis zu Shakespeares unwandelbarem „schön, gut und treu", bis zu seinem Mannesideal, das er in Sonett 94 entwirft, ist ein weiter Weg:

> Wer von der Macht zu schaden nicht verführt,
> die Taten, die er könnte, nicht begeht,
> wer andre rührt, doch selber ungerührt,
> kalt wie ein Stein in der Versuchung steht:
> mit Recht erhob des Himmels Gnade ihn,
> er waltet weise mit der Schöpfung Pracht,
> als Eigentum ist Schönheit ihm verliehn,
> nicht wie den andern nur auf kurze Pacht.

Für unsere Auffassung der Freundschaftsonette besitzt die Frage nach Southamptons Vorzügen geringe oder gar keine Bedeutung, da er sich zu dem Idealbild des Dichters ungefähr so verhält wie der Marmorblock zu der Statue, die der Meißel des Künstlers aus ihm formt.

Gewinn ist Segen.
Kaufmann von Venedig.

X.

Dichter und Geschäftsmann.

Den großen Erfolgen, die Shakespeares Dramen und Gedichte davontrugen, entspricht die äußere Anerkennung bei den Zeitgenossen nur zum Teil. Freilich die beiden kleinen Epen fanden einstimmigen Beifall. Sie wurden allgemein gerühmt und häufig erwähnt, der Dichter selbst aber darüber vergessen. Noch im Jahre 1596 konnte es vorkommen, daß Lodge unter den führenden Geistern seiner Zeit zwar Lily, Spenser, Daniel, Drayton und Nash aufführt, von Shakespeare aber schweigt. Der Vorgang wiederholte sich 1630, wo von Jonson als beste englische Schriftsteller nur Sidney, Donne, Gower und Spenser genannt werden. Sogar ein großer Dichter wie John Webster, der sich an Shakespeare gebildet hatte, erkannte die Überlegenheit des Meisters nicht und stellte ihn 1612 mit Heywood und Dekker auf eine Linie, eher unter als über Chapman, Fletcher und Jonson. Ja beim Tode des letzteren galt es als ziemlich ausgemacht, daß mit ihm der größte Geist des Jahrhunderts dahingegangen war. Die Augen der Feinde sahen schärfer als die der Freunde. Greene in seinem gehässigen Angriff vom Jahre 1592 ahnte offenbar schon, was in dem jungen Anfänger steckte, den er spöttisch als den einzigen „Bühnenerschütterer im Lande“ bezeichnete. Es fiel Shakespeare nicht leicht, sich literarisch durchzusetzen, und die Anerkennung, die er bei Lebzeiten fand, blieb immer eine bedingte trotz des großartigen Titels eines zweiten Äschylos. Mit solchen konventionell gebrauchten Lobsprüchen ging die Renaissance sehr

freigebig um, besonders wenn der Gefeierte nicht mehr im Leben weilte.

Der erste unter seinen Zeitgenossen, der dem Dichter einigermaßen gerecht wurde, ist der schon erwähnte Schriftsteller Francis Meres. Er vergleicht 1598 die besten Namen der englischen Literatur mit den bedeutendsten des Altertums und kommt zu dem Schlusse, wie nach dem Glauben der Griechen die Seele des Euphorbus in Pythagoras gelebt habe, so sei die Ovids auf Shakespeare übergegangen. Als Beweise dienen ihm „Venus und Adonis", „Lucrezia" und die „zuckersüßen Sonette", doch dann fährt Meres fort: „Wie Plautus und Seneca bei den Römern als die besten auf dem Gebiet der Komödie und Tragödie geschätzt wurden, so ist Shakespeare in beiden Gattungen der hervorragendste unter den Engländern." Als Beispiele werden sechs Lust- und ebensoviele Trauerspiele aufgezählt, „Veroneser", „Komödie der Irrungen", „Verlorene Liebesmüh", „Gewonnene Liebesmüh", „Sommernachtstraum" und „Kaufmann von Venedig"; dann „Richard II.", „Richard III.", „Heinrich IV.", „König Johann", „Titus Andronicus" und „Romeo und Julia". „Gewonnene Liebesmüh" ist uns unbekannt; das Stück mag verloren oder später umgenannt sein, die Allgemeinheit des Titels läßt eine Entscheidung schwer zu. Meres' Liste macht weder auf Vollständigkeit noch auf historische Anordnung Anspruch. Dennoch bleibt sie die für die Shakespearechronologie wichtigste Stelle, und wenn ihr Verfasser auch noch zu großen Wert auf die episch-lyrischen Dichtungen legt, so macht er doch einen Versuch, auch die Dramen zu würdigen. Der Vergleich mit Seneca besagte damals mehr als heute, und für den Stil unseres Dichters begeistert Meres sich derartig, daß er erklärt, wenn die Musen englisch redeten, würde es in Shakespeares feiner durchgearbeiteter Sprache geschehen. Dem sonst nicht gerade bedeutenden Schriftsteller kommt das Verdienst zu, sich nicht nur zuerst, sondern auch am gründlichsten von allen Zeitgenossen kritisch mit dem großen Dramatiker beschäftigt zu haben.

Wurde die Anerkennung der literarisch gebildeten Kreise Shakespeare nur langsam, beinahe widerstrebend zuteil, so war er

des Beifalls des Volkes, des theaterbesuchenden und lesenden Publikums, desto sicherer. Die szenischen Erfolge sind schon bei den einzelnen Dramen festgestellt worden; aber auch außerhalb der Bühne herrschte starke Nachfrage nach seinen Dichtungen, die von räuberischen Verlegern geschickt ausgenutzt wurde. Die Rechtslage gewährte damals nur einen sehr geringen Schutz des geistigen Eigentums. Die in das Buchhändlerregister (stationers' register) eingetragenen Werke waren zwar vor Nachdruck sicher, aber dieser Schutz erstreckte sich nur auf das Buch als Marktware und nicht auf das Erzeugnis des Verfassers. Der Registerführer gewährte den Eintrag dem Verleger, der ein Werk anmeldete und herausbrachte, ohne zu untersuchen, ob dieser von dem Autor dazu berechtigt war. Der Anmeldende hatte nicht den Nachweis zu führen, daß er auf legale Weise in den Besitz des Manuskriptes gelangt war. Es konnte gestohlen sein und wurde trotzdem geschützt. Ein aufgeführtes Drama war vogelfrei, wenn der Verfasser oder die berechtigte Schauspielergesellschaft die Herausgabe nicht selbst in die Hand nahmen. Schien ihnen wie in Shakespeares Fall der Druck als Schädigung des Theaterbesuches unwillkommen, so konnte sich jeder über die Beute hermachen und davon so viel veröffentlichen, als er durch ein Stenogramm oder durch irgendeinen anderen recht- und kostenlosen Erwerb in seine Hand bekam. So entstanden die Quartausgaben, die 1594 mit „Titus Andronicus" beginnend, in ihrer wachsenden Zahl einen Beweis für die Beliebtheit des Dichters abgeben. Der Mißbrauch, der mit seinem populären Namen getrieben wurde, ging aber noch weiter. William Jaggard, der die zusammengestohlene Gedichtsammlung des „Passionate Pilgrim" unbedenklich als Shakespearesches Erzeugnis in die Welt sandte, stand nicht allein. Schon 1595 hatte einer seiner Kollegen denselben Kniff bei der Herausgabe einer Tragödie „Locrine" gebraucht, allerdings nur schüchtern. Thomas Creede deutete den Namen bloß durch die Anfangsbuchstaben W. S. an; aber andere, weniger Zaghafte druckten ihn des besseren Vertriebes halber unverfroren aus. Vor allen Thomas Pavier wiederholte

das einträgliche Manöver mehrere Male. Der Mißbrauch konnte Shakespeare nicht unbekannt bleiben, er schritt jedoch niemals dagegen ein. Erst als Jaggards Fälschung in der dritten Auflage erschien, bestimmte ihn der befreundete Heywood, auch einer der Bestohlenen, ein Wort des Mißfallens über den dreisten Verleger zu äußern, nachdem dieser dreizehn Jahre lang die Früchte seiner Frechheit genossen hatte. Das blieb nicht ohne Wirkung. Die Angabe Shakespeares als Verfasser wurde nachträglich ausgemerzt, und auch in den folgenden Jahren finden sich, wenigstens bei Lebzeiten des Dichters, keine Drucke mehr, die seine Flagge betrügerischerweise führen. Sein Name bildete seit Mitte der neunziger Jahre ein Kapital für einen Buchhändler.

Doch der Dichter war kein Mann, der sich mit der Gunst der Massen und einem unsicheren Wechsel auf die Unsterblichkeit begnügte. Mit dem Moment, da er in London festen Fuß gefaßt hatte, verfolgte er die Absicht, sich die Mittel zu einem unabhängigen Leben zu verschaffen, und als dieser Erfolg nach überraschend kurzer Zeit eintrat, stellte er sich ein höheres Ziel und strebte danach, in seiner Heimat Stratford eine begüterte, landsässige Familie zu gründen. Die Kunst mußte sich dem Erwerb unterordnen. Auch Goethe wußte den Wohlstand zu schätzen, Tizian war ein ebenso geschickter Holzspekulant wie Maler, und Schopenhauer erledigte seine Geldgeschäfte mit äußerster Rücksichtslosigkeit. Shakespeare hatte die Armut am eigenen Leibe erfahren und den Zusammenbruch seines Vaters mitangesehen: es ist nur natürlich, daß der Sinn für materiellen Besitz bei ihm stark ausgeprägt hervortrat. „Gewinn ist Segen", sagt Shylock, und das ist richtig, wenn ein vernünftiger Gebrauch von ihm gemacht wird. Das Geld soll nicht Selbstzweck sein, sondern dem Besitzer Freiheit und Unabhängigkeit, kurz eine schöne Sorglosigkeit verschaffen. So betrachtet auch der Dichter den Erwerb. Als er für seine persönlichen Bedürfnisse längst ausgesorgt hatte, blieb er noch in der Hauptstadt und lebte seinem anstrengenden Beruf, nur um seine Familie für alle Zeit sicher zu stellen. In „Hamlet" nennt er

Osrick „gesegnet mit weitläufigen Besitzungen von Kot“ zu einer Zeit, als sein eigenes Streben stark auf die Vermehrung seines Grundbesitzes gerichtet war. Aber was in der Hand eines Shakespeare ein köstliches Gut ausmacht, hat bei einem Osrick nur den Wert von Kot. Der Dichter steht fest auf dem Boden der Wirklichkeit: irdische Güter erscheinen ihm weder als das Höchste auf der Welt noch als verächtlicher, überflüssiger Tand. Er predigt keine Entsagung. Es ist eine in Deutschland erwachsene und nur durch die ehemalige Enge unserer Verhältnisse erklärliche Anschauung, daß eine praktische Lebensauffassung mit idealer Gesinnung unvereinbar sei. Shakespeare beweist das Gegenteil. Denn nichts wäre falscher als nur einen nach Geld jagenden Schauspieler und Schriftsteller in ihm zu sehen, dem nebenbei durch einen blinden Zufall die höchsten Kunstwerke in den Schoß fielen. Über diese Frage wird noch später an anderer Stelle zu reden sein.

Schon nach wenigen Jahren war es dem Dichter möglich, den ersten Schritt in Ausführung seines Planes zu tun und den Grundstein zu seinen Stratforder Besitzungen zu legen. Zu Ostern 1597 kaufte er für sechzig Pfund, nach heutigem Geldwert etwa acht- bis zehntausend Mark, New Place, das stattlichste Haus in der Vaterstadt. Man hat geglaubt, diesen rasch erworbenen Wohlstand nur durch eine größere Schenkung des Grafen Southampton erklären zu können. Doch die Berechnungen des englischen Forschers Sidney Lee, besonders aber die glücklichen Entdeckungen des Amerikaners Wallace ergeben, daß Shakespeares eigene Einnahmen dazu durchaus hinreichten. Von 1590 an bis zu seinem Wegzuge von London zeichnete er sich als der erfolgreichste Bühnendichter aus. Unter etwa fünfundsiebzig Stücken, die seine Gesellschaft in dieser Zeit spielte, stammte die Hälfte aus seiner Feder, abgesehen von fremden Werken, an denen er als Überarbeiter beteiligt war. Freilich das Honorar betrug nur wenig, Henslowe pflegte acht bis zehn Pfund für ein neues Drama zu bezahlen und zwanzig Pfund ist die höchste Bezahlung, von der wir Kunde haben, während es für die Bearbeitung eines älteren Stückes nur fünf Pfund gab. Auch

Shakespeare hat nicht mehr erhalten, aber ungleich erheblichere Einnahmen flossen ihm als Schauspieler zu. Die Bühne bot die Möglichkeit, schnell zu Wohlstand zu gelangen; Richard Burbage wurde ein vermögender, Edward Alleyn sogar ein sehr reicher Mann. Hundert Pfund bedeuteten für einen Schauspieler, der es zum Teilhaber gebracht hatte, keine hohe Einnahme und selbst wenn Shakespeare in seiner Anfangszeit nur gegen festen Lohn gespielt hat, so setzte ihn die Summe, verbunden mit dem jährlichen Ertrag von zwei Stücken, den Einnahmen aus seinen Benefizvorstellungen, gelegentlichen Gratifikationen für Aufführungen am Hofe und den üblichen Zuwendungen seines Gönners, bei sparsamer Lebensweise wohl in den Stand, bis zum Jahre 1597 den Kaufschilling für das Stratforder Haus zurückzulegen. Eine wesentliche Steigerung erfuhr sein Einkommen, als er 1599 Anteileigner (housekeeper) an dem von Burbage neuerbauten Globustheater wurde. Das Haus war eines der größten in London; die Vorstellung brachte einen durchschnittlichen Reingewinn von fünfundzwanzig Pfund. Der Dichter bezog je nach der wechselnden Zahl der Sozietäre von einem Zehntel bis zu einem Vierzehntel der Reineinnahme, und der Wert dieses Anteiles wird in den von Wallace gefundenen Prozeßakten auf 300 Pfund im Jahre festgestellt. Denselben Betrag erbrachte seine Beteiligung am Blackfriarstheater, das die Burbages 1608 mit ihren Genossen Shakespeare, Heminge, Condell, Slye und anderen in eigene Regie übernahmen, nachdem Jakob die Kindervorstellungen, die bis dahin dort stattfanden, untersagt hatte. Das Gesamteinkommen Shakespeares als Dichter und Schauspieler wird für die Zeit von 1599—1608 mit 30000 Mark, von 1608 bis zu seinem Rücktritte von der Bühne mit 60000 Mark heutigen Geldwertes eher zu niedrig als zu hoch angeschlagen. Dazu kamen in späterer Zeit noch die Renten aus seinem sehr erheblichen Grundbesitz, die nach den letzten Erwerbungen von 1610, auf Grund des angelegten Kapitales berechnet, mindestens hundert Pfund im Jahr betragen haben müssen, und die Einnahmen aus den Stratforder Zehnten, die nach Abzug aller Unkosten noch etwa achtunddreißig Pfund abwarfen.

Der Dichter konnte den erhöhten Verdienst gut gebrauchen. In Stratford sah es traurig aus, die Lage seiner Angehörigen befand sich seit der Flucht des erwachsenen Sohnes im beständigen Niedergang. John Shakespeare hatte seinen finanziellen Notstand noch dadurch erheblich verschärft, daß er eine Bürgschaft für seinen Bruder Henry in Snitterfeld übernahm, auf Grund deren der Gläubiger 1587 gegen ihn klageweise vorging. Der unglückliche Geschäftsmann gab überhaupt in den nächsten Jahren den Gerichten viel zu tun; bald versuchte er, alte, offenbar wertlose Außenstände einzuziehen, bald wurde er wegen rückständiger Zahlungen belangt. Selbst ein Vollstreckungsbefehl kam gegen ihn zur Ausfertigung, gelangte aber nicht zur Durchführung, weil er etwas Pfändbares nicht mehr besaß. Die Achtung seiner Mitbürger verlor John Shakespeare trotzdem nicht. Öffentliche Ämter blieben dem vermögenslosen Mann zwar verschlossen und selbst von den Sitzungen des Stadtrates mußte er sich fernhalten; doch wurde er 1592 in zwei Fällen zur Aufnahme eines Nachlasses berufen, ein Vertrauensposten, zu dem man besonders geschäftsgewandte und ehrenhafte Personen zu wählen pflegte. Das einemal geschah es bei dem Tode Henry Fields, des Vaters des Londoner Buchdruckers Richard, des Herausgebers von „Adonis“ und „Lucrezia“. Die Beziehungen zwischen dieser und der Shakespeareschen Familie scheinen sehr innige gewesen zu sein. Die Gattin des Dichters teilte das Elend ihrer Schwiegereltern. Auch sie mußte borgen und sich kümmerlich durchschlagen. Selbst ein früherer Schäfer ihres Vaters unterstützte sie mit vierzig Schillingen, die bei dem Tode des alten Mannes 1601 offenbar aus Vergeßlichkeit, nicht aus Zahlungsunfähigkeit, noch nicht zurückerstattet waren.

Das alles nahm eine Wendung zum Besseren, als William vermutlich 1596 nach langjähriger Abwesenheit zum erstenmal wieder in der Heimat erschien. Die Veranlassung war traurig genug. Sein einziger Sohn Hammet wurde ihm durch den Tod entrissen, nachdem er nur ein Alter von elfeinhalb Jahren erreicht hatte. Er, die beste Hoffnung seines Vaters, war es, bei

dem die Gedanken des Dichters während der aufregenden Londoner Kämpfe in froher Zuversicht verweilten, und ihn mußte er an der Schwelle des Erfolges verlieren. Im „Wintermärchen" I, 2 erzählt Polixenes von seinem kleinen Sohn: er ist

> mein Labsal, meine Lust, mein Denken,
> jetzt mein geschworener Freund, und dann mein Feind,
> mein Höfling, mein Minister, mein Soldat,
> er kürzt mir Juli- zu Dezembertagen
> und heilt durch tausend Kinderein Gedanken,
> die sonst mein Blut verdickten.

Shakespeare durfte das Glück nur beschreiben; ihm selbst war es nicht vergönnt. Er hatte als Säugling den kleinen Hammet verlassen: jetzt kam er wohl gerade recht, um am 11. August an seinem Begräbnis teilzunehmen und, wie Constanze in „König Johann" III, 4 um ihren Arthur, zu klagen:

> Wir werden unsre Freund' im Himmel sehn.
> Wenn's wahr ist, werd' mein Kind ich wiedersehn.
> Denn seit des erstgebornen Kain Zeit
> kam kein so liebliches Geschöpf zur Welt.
> . . . .
> Gram füllt die Stelle des entfernten Kindes,
> legt in sein Bett sich, geht mit mir umher,
> erscheint mit seinem süßen Angesicht,
> spricht seine Worte nach, erinnert mich
> an alle seine holden Gaben, füllt
> die leere Kleidung aus mit seiner Bildung.

Durch die Größe des selbstempfundenen Schmerzes mag es kommen, daß die Gestalt des jungen Prinzen Arthur bis auf einzelne Altklugheiten naturwahr und seinen Jahren entsprechend gezeichnet ist, während die Schilderung von Kindern sonst nicht zu den starken Seiten des fern von der Familie lebenden Dichters zählt. Der junge Rutland in „Heinrich VI." stirbt mit einem Ovidischen Zitat auf den Lippen, und der kleine Sohn Macduffs weiß schon mit der Erfahrung Hamlets, daß es auf der Welt mehr Lügner und Verräter gibt als ehrliche Leute.

Shakespeare war kein Mann, den der Schmerz niederschlug. Mit sicherer Hand ordnete er die Vermögensverhältnisse seines Vaters, dessen Name von nun ab aus den Gerichtsakten verschwindet. Seiner Trauer ungeachtet tat er damals wohl auch die ersten Schritte zum Erwerbe von New Place, das im Mai des folgenden Jahres in seinen Besitz überging. Das herrschaftliche Gebäude, zu dem etwas Ackerland und zwei Scheunen gehörten, war 1496 von Sir Hugh Clopton aus Ziegelsteinen und Holz errichtet worden. Zur Zeit des Ankaufes befand es sich in verwahrlostem Zustand, so daß der neue Erwerber nicht unbeträchtliche Aufwendungen vornehmen mußte. Im nächsten Jahr kaufte er, wie wir aus einem alten Kontrakt ersehen, zu diesem Zweck Steine, und bald darauf legte er einen schönen Obstgarten an. In ihm stand der berühmte Maulbeerbaum, den Shakespeare als einen der ersten seiner Art in England mit eigener Hand pflanzte. Jakob I. hoffte, durch Anbau des exotischen Baumes die Seidenzucht einzuführen, und es ist bezeichnend für des Dichters Vielseitigkeit, daß auch er sich in seinen kleinen Verhältnissen an diesen Bemühungen zur Hebung des Landes beteiligte.

Seit dem Erwerb von New Place nimmt der Dichter in der Welt eine bessere Stellung ein: er heißt jetzt William Shakespeare, Gentleman aus Stratford am Avon, oder „Mister" Shakespeare. Diese Bezeichnung war damals noch nicht zur Allerweltsanrede verflacht, sondern kam nur dem Mann der oberen Schichten im Gegensatz zu dem Handarbeiter zu. Als Wohnsitz des Dichters gilt Stratford. Dort wurde er 1598, als der Magistrat in einer Zeit der Hungersnot die vorhandenen Getreidevorräte aufnehmen ließ, als einer der wohlhabendsten Einwohner aufgeführt. Nur zwei Mitbürger besaßen ein größeres Lager an Korn als er. In der Hauptstadt blieb er immer ein Fremder. Von 1597 ab kommt er regelmäßig nach der Vaterstadt, und hoch auf stattlichem Roß pflegt Mister Shakespeare nun die dreitägige Reise zurückzulegen, bis der wachsende Wohlstand es ihm erlaubte, den Aufenthalt und die sorgenreiche Tätigkeit in London gänzlich aufzugeben.

Mit Eifer trachtete er in den folgenden Jahren danach, seinen Landbesitz zu vergrößern. Zwar ein Versuch, das kleine Familiengut der Mutter den gierigen Händen des Gläubigers John Lambert zu entreißen, schlug fehl, und auch sonst nahm Shakespeare keine neuen Ankäufe vor. Doch war seine Absicht, Grund und Boden in der Heimat zu erwerben, wie wir aus einem Briefe Abraham Sturleys, eines Stratforder Bürgers, ersehen, 1598 allgemein bekannt. Erst 1602 fand sich etwas Geeignetes. Es waren hundertsieben Acker fruchtbaren Landes, die der Dichter von den Brüdern William und John Combe, und ein städtisches Wohngebäude mit großem Garten, das er von Walter Getley kaufte. Als im Jahre 1601 John Shakespeare starb, ging auch das väterliche Haus in den Besitz des Sohnes über, der 1610 die letzte größere Erweiterung seines Stratforder Grundeigentumes vollzog und nochmals zwanzig Acker Weidelandes, wiederum von den Brüdern Combe, erwarb. Am Ende seines Lebens stand Shakespeare als einer der reichsten, vielleicht sogar als der reichste Grundbesitzer in der Heimat da. Im ganzen verausgabte er etwa neunhundertsiebzig Pfund, also nach heutigem Geldwert etwa hundertzwanzig- bis hundertsechzigtausend Mark für Landkäufe. Seit 1598 ist seine finanzielle Lage anerkannt gut. Schon damals konnte Abraham Sturley ihm den Vorschlag machen, die städtischen Zehnten zu pachten, und ein anderer Stratforder, Richard Quiney, der Vater von Shakespeares nachmaligem Schwiegersohn, sich in einer Geldverlegenheit mit der Bitte um ein Darlehen an seinen „lieben Landsmann" wenden. Selbst die Verwaltung der Vaterstadt verhandelte mit ihm wegen eines Vorschusses, als sie sich infolge der Getreideteuerung außerstande sah, die fälligen Abgaben zu entrichten.

Ob Shakespeare auf die Gesuche einging, entzieht sich unserer Kenntnis. Die Pachtung der Zehnten aber kam wenige Jahre später, 1605, wirklich zur Ausführung. Allerdings ging damals nur die Hälfte für vierhundertvierzig Pfund in das Eigentum des Dichters über; die andere verblieb im Besitze einer großen Zahl von Berechtigten, unter denen einige Mitglieder der Familie Combe

eine führende Rolle spielten. Aus der Gemeinschaft entwickelte sich, gestützt auf unklare Bestimmungen des Übergangsvertrages, eine Reihe kostspieliger Prozesse, die noch über den Tod des Dichters hinausreichten. In diesem Falle hat er nicht mit der geschäftlichen Umsicht gehandelt, die ihm sonst bei allen seinen Geldanlagen zu Gebote stand, und wohl auch seinen Vorteil nicht in der gewohnten Weise gefunden. Im allgemeinen zeigt sich der Verfasser des „Hamlet" als energischer Geschäftsmann und rücksichtsloser Gläubiger. In vier uns bekannten Fällen hat er die Hilfe der Gerichte zur Durchsetzung seiner Forderungen in Anspruch genommen. Im März 1600 verklagte er einen säumigen Schuldner in London auf Zahlung von sieben Pfund, einige Zeit darauf blieb Philipp Rogers in Stratford mit einem Pfund neunzehn Schilling zehn Pence für geliefertes Malz im Rückstand und zwang den Dichter zur Klage, und über ein Jahr lang schlug er sich später mit einem anderen Mitbürger John Addenbroke wegen einer Summe von sechs Pfund herum, ehe er ein siegreiches Urteil erlangte. Doch der Schuldner verschwand, ohne zu zahlen, und so hatte Shakespeare das Vergnügen, gegen den Bürgen das Verfahren erneuern zu müssen. Noch in seinem letzten Lebensjahr beschäftigte er die Gerichte. Mit mehreren Streitgenossen forderte er damals die Herausgabe verschiedener Dokumente, die auf ein ihnen gemeinsam gehörendes Haus in London Bezug hatten und in fremde, unberechtigte Hände geraten waren. Auch in diesem Fall erhielt der Dichter durch ein Erkenntnis vom 22. Mai 1615 recht.

Die Art seiner Geldgeschäfte mag ihm manchen Vorwurf eingetragen haben. Besonders die reichen aristokratischen Gönner ließen es gewiß an Spott über den armen Schauspieler nicht fehlen, der Pfennig auf Pfennig häufte und wegen der kleinsten Summe zum Richter lief. Das war nur natürlich in einer Zeit, die das Geld sehr, die erwerbende Arbeit aber nur wenig zu schätzen wußte. Die Erinnerung an die Satzungen der Kirche, die den Zins dem Wucher gleichstellte, war noch nicht erloschen,

und namentlich die vornehmen Kreise huldigten in Geldangelegenheiten ganz den schönen, aber volkswirtschaftlich ungesunden Grundsätzen des „königlichen“ Kaufmanns von Venedig. Sir Philippe Sidney untersagte in seinem Testament, irgendeine Summe aus seinem Nachlaß auf Zinsen auszuleihen, die überhaupt durch ein allgemeines, aber wirkungsloses Gesetz Eduards VI. verboten waren. Der Dichter bekam gewiß manches harte Wort zu hören. Die Geldgeschäfte bildeten den Flecken auf seinem Charakter, um dessetwillen man ihn schmähte und verunglimpfte, so daß er, wie es in einem Sonett heißt, sich selbst als gebrandmarkt, mit einem schweren Makel behaftet erschien. Gegen den Tadel seines Patrones verteidigt er sich dort, indem er alle Schuld dem Schicksal zuschiebt,

> der schuld'gen Göttin, die mich Armen zwingt,
> denn sie gab mir kein bessres Lebensglück
> als niedern Dienst, der niedre Sitte bringt.
> So kommt es, daß ein Mal mein Name trägt,
> daß gleich des Färbers Hand mein ganzes Wesen
> befleckt wird durch die Arbeit, die es pflegt.

Freilich für den steinreichen Southampton hatte die blinde Göttin besser gesorgt, er konnte davon absehen, Geld auf Zinsen auszuleihen, aber Shakespeare mußte das Seinige energisch zusammennehmen, um das ihm vorschwebende Ziel zu erreichen.

Ein kleines Buch, „Ratseys Geist“, aus den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts stammend, ist uns durch einen glücklichen Zufall in einem einzigen Exemplar erhalten geblieben. Ein Kapitel behandelt das Zusammentreffen des Räuberhauptmanns Ratsey mit einer Truppe fahrender Schauspieler. Der kunstliebende Bandit läßt sich von ihnen etwas vorspielen und belohnt sie fürstlich, um ihnen bald darauf durch einen Überfall auf der Landstraße das Geld wieder abzunehmen. Dabei hält er eine Ansprache, in der er dem Führer der Gesellschaft den Rat erteilt, nach London zu gehen. „Und dort“, fährt der Strauchdieb fort, „wirst du lernen, alle Menschen auszubeuten und dich von niemand ausbeuten zu lassen, deine Hand fremd deiner Tasche zu machen und

dein Herz langsam in der Erfüllung der Versprechen deiner Zunge. Und wenn deine Börse voll ist, kaufe dir Grundbesitz in der Provinz, damit dein Geld dir dort zu Ehren und Ansehen verhilft, wenn du einst die Schauspielkunst satt hast.“ Es ist möglich, daß es hier auf einen hämischen Ausfall gegen Shakespeare abgesehen war. Seine Geldwirtschaft und Sparsamkeit gaben dem Neider Veranlassung zu einem Angriff, der offenbar in den der Bühne nahestehenden Kreisen auf Verständnis rechnen konnte. Der Schluß des Kapitels erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um unseren Dichter handelt, denn der Räuber schlägt den Schauspieler zum Ritter von „zwei und einem halben Anteil“ und erklärt dabei, es sei der erste englische Edelmann, der die Bühne betrete.

Auch in dieser Bemerkung liegt eine spöttische Anspielung auf einen wirklichen Vorgang. John Shakespeare reichte 1596, offenbar auf Betreiben seines erfolgreichen Sohnes, ein Gesuch um Verleihung eines Wappens ein, oder richtiger um Erneuerung seines angeblichen alten Schildes. Er stützte den Antrag auf die Verdienste eines seiner Ahnen unter Heinrich VII., auf seine eheliche Verbindung mit der adeligen Familie Arden, seine Beamtenstellung und den guten Ruf, den er in der Heimat genoß. Es hielt damals nicht schwer, in den niederen Adelstand aufgenommen zu werden. Sogliardo, eine Person in Ben Jonsons Lustspiel „Jeder außer seiner Laune“ erzählt, sein Adel habe ihn dreißig Pfund gekostet. Das leichtgläubige Heroldsamt pflegte keine langwierigen Untersuchungen anzustellen, sondern die Behauptungen der Antragsteller für bare Münze zu nehmen. Auch in diesem Fall zeigte der Wappenkönig sich dem Gesuch günstig; der Adelsbrief war schon entworfen, in dem der kaum dem Bankerott entgangene ältere Shakespeare als ein seit alters wohlbegüterter Mann bezeichnet wurde. Doch die Ausfertigung unterblieb im letzten Augenblick. Vermutlich erschienen die Ansprüche doch zu zweifelhaft oder das Heroldsamt hatte Kenntnis von den kaum überwundenen finanziellen Schwierigkeiten erlangt. Drei Jahre später erneuerten die Shakespeares den Versuch. Damals führte Essex das Hofmarschall-

amt, der mit Southampton verschwägert und dem Dichter durch Vermittelung seines Gönners wohlgeneigt war, und der wackere Antiquar Camden, ein feiner Kunstliebhaber, bekleidete unter ihm den Posten des Wappenkönigs. Der Zeitpunkt war also gut gewählt. Dem Antrag wurde stattgegeben und den Bittstellern ein Wappen verliehen, wie es in der Urkunde heißt, zur Ermutigung der Enkel, der Tugend der Ahnen nachzueifern. Der Schild ist golden mit einem schwarzen Querstreifen, in dem ein goldener Speer mit eiserner Spitze ruht, das Helmzeichen darüber zeigt einen silbernen Falken mit ausgebreiteten Flügeln, der wiederum einen aufrechtstehenden Speer, offenbar eine Anspielung auf den Namen des Speerschüttlers, in der rechten Kralle trägt. Der Wahlspruch lautet französisch „Non sans droict". Dagegen fand die von John Shakespeare gewünschte Kreuzung „seines" Wappens mit dem der Ardens nicht die Genehmigung der Behörde: man fürchtete den Einspruch der vornehmen alten Familie, die mit der Mutter des Dichters nur in sehr weitläufigen, kaum erweislichen verwandtschaftlichen Beziehungen stand. Auch ohne dies erwuchsen dem Heroldsamt Unannehmlichkeiten aus der Verleihung. Die Beamten wurden später beschuldigt, den Adel für Geld an Leute von „niederer Geburt und unwürdiger Stellung" verkauft zu haben, und unter den Fällen, die zum Beweis dieser Verdächtigung angeführt werden, befindet sich auch der Shakespeares. Sein Wappen wurde außerdem von Lord Mauley als ihm gehörend angefochten. Allerdings ohne Erfolg. Es ist ebenso leicht wie zwecklos, einige spöttische Bemerkungen über die Eitelkeit des Dichters zu machen. Er war ein praktischer Mann und wußte, was er tat. Die politischen Verhältnisse drängten die Schauspieler zum Anschluß an den Adel, und es lag in ihrem Interesse, diesem Zuge äußerlich Ausdruck zu geben. Nicht nur Shakespeare sondern noch zwei weitere Mitglieder seiner Truppe, Pope und Philips, verschafften sich auf nicht einwandfreie Art die Standeserhöhung. Für den zukünftigen Grundherrn von Stratford mochte sie zudem nicht unerhebliche praktische Vorteile besitzen. Wie dem auch sei, Elzes Urteil ist richtig; in

diesem Fall hat nicht das Wappen den Mann, sondern der Mann das Wappen geadelt.

Der neue Edelmann führte ein arbeitsreiches Leben in der Hauptstadt, fern von Weib und Kind. Er hat offenbar nie daran gedacht, seine Familie nach London folgen zu lassen; es war seine Ansicht, daß ein Mann, der etwas Großes leisten will, frei von allen beengenden Banden bleiben müsse. Bardolph spricht die Ansicht, ein Soldat sei „besser akkomodiert ohne Frau", im Scherze aus; aber ebenso denkt der edle Mohr von Venedig, den nur die grenzenlose Liebe zu Desdemona bestimmt, seinen „sorglos freien Stand in Band und Schranken" zu zwingen. Als Hamlet zur Tat schreiten soll, ist es sein erstes, sich von den Fesseln der Liebe zu lösen, und sowohl König Heinrich V. wie Percy Heißsporn teilen die Empfindung. Die Gattin hat mit ihrer politischen und kriegerischen Tätigkeit nichts zu schaffen. Die Frau und die Familie treten in Shakespeares bis zur Wende des Jahrhunderts entstandenen Dramen stark in den Hintergrund, wie sie in dieser Zeit auch in dem Dasein des Verfassers nur eine geringe Rolle spielten.

Die Jahre 1594 bis 1600 sind die glücklichsten in seinem Leben. Erfolg, wachsender Ruhm und Wohlstand strömten zusammen, um die Tage des Dichters erfreulich zu gestalten. Freilich fehlte es auch nicht an Arbeit. Zwei große Dramen als jährlicher Durchschnitt bildeten selbst für seine außerordentliche Begabung eine beträchtliche Leistung. Dazu kamen noch seine Verpflichtungen als Schauspieler, Überarbeiter fremder Stücke und Dramaturg. Er war es, der 1598 die Aufführung von Ben Jonsons Erstlingswerk durchsetzte und damit diesem begabten Dramatiker den Weg auf die Bühne ebnete. Die Schauspielergesellschaft, der Shakespeare angehörte, führte jetzt den Namen des Lord Kammerherren. Sie verdankte es seinen Stücken, sowie der vollendeten Darstellung Burbages und der unwiderstehlichen Komik Kempes, daß sie die Gunst des Publikums mehr als alle konkurrierenden gewann. Selbst bei Hofe kamen die Schauspieler der Königin nur ausnahmsweise zu Wort, während die Diener des Lord Kammerherren häufig

das Ohr der Monarchin fanden. In der Zeit von 1594 bis 1600 spielten sie sechsundzwanzigmal vor Elisabeth, während alle anderen Truppen zusammen es nur auf zehn Vorstellungen brachten. Die Überlieferung berichtet, daß die gekrönte Jungfrau Shakespeare mit ihrer besonderen Huld bedacht habe. Tatsachen außer ihrem allgemeinen Interesse an der dramatischen Kunst sind zwar nicht bekannt, aber es erscheint nicht unglaubhaft, daß sie, wie erzählt wird, dem Dichter die Anregung zu den „Lustigen Weibern" gegeben habe. Sie wünschte den dicken Ritter auf einem Liebesabenteuer zu sehen. Das Stück zeigt vielfach die Spuren einer flüchtigen Gelegenheitsarbeit, und wenn es auch nicht auf Bestellung der Königin entstand, so wurde es doch vor ihr am Hofe gespielt.

Shakespeares Truppe ist auch mehrfach gereist. Ihre Spuren lassen sich in verschiedenen englischen Provinzialstädten, sowie auf einer größeren Tournee in Schottland nachweisen. Der Name des Dichters wird unter den fahrenden Komödianten nicht erwähnt; er hielt offenbar nichts von auswärtigen Gastspielen und stand auf dem Standpunkt Hamlets, daß ein „fester Aufenthalt vorteilhafter sowohl für den Ruf als die Einnahmen" der Schauspieler sei. Außerdem ließen ihm seine dramatischen Arbeiten und später die umfangreiche Verwaltung des Stratforder Grundbesitzes keine Zeit zu Kunstreisen. Aus demselben Grunde gab er schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die ausübende Tätigkeit auf der Bühne völlig auf. Ungefähr um 1603 scheint er zum letztenmal gespielt zu haben. Er und seine Genossen huldigten der Ansicht, daß ein Mann wie Shakespeare seine Zeit besser im gemeinsamen Interesse verwenden könne als durch Memorieren von Rollen. Selbst zu anderen poetischen Arbeiten fand er trotz des großen Beifalles, den die lyrischen und epischen Dichtungen errangen, keine Zeit mehr. Wir erblicken darin keinen Verlust, aber seine Zeitgenossen beklagten es lebhaft. Nach ihrer Meinung wäre Shakespeare sogar größer als der längst vergessene Sonettist Samuel Daniel geworden, wenn er sich ausschließlich der Kunstpoesie gewidmet hätte. Den schwersten Nachteil davon hat sein Gönner Southampton, denn er

scheidet mit dem Jahre 1594 aus dem Leben des Dichters aus, nachdem er kaum durch ihn die Unsterblichkeit erlangt hat. Für seine Bühnenwerke brauchte der große Dramatiker keinen Patron, sein Ruf war fest genug begründet, um der zweifelhaften Unterstützung nicht mehr zu bedürfen. Soweit wir urteilen können, stand er überhaupt späterhin mit keinem den Mäcenas spielenden Aristokraten in Verbindung. Die Huldigung, die in „Heinrich V." dem Grafen Essex dargebracht wird, bezeugt wohl des Dichters Vorliebe für diesen blendenden Charakter, der allgemein die größte Beliebtheit genoß, beweist aber für eine persönliche Bekanntschaft der beiden Männer nichts.

Nur wenig wissen wir von der Lebensweise des Dichters in der Hauptstadt. In den Jahren 1598 bis 1604 wohnte er an der Ecke von Silver Street und Monkwell Street bei einem aus Frankreich eingewanderten Perückenmacher, namens Mountjoy. Vermutlich war es ein seines Glaubens wegen verfolgter Hugenott. Das Mietsverhältnis scheint zu einem freundschaftlichen Verkehr geführt zu haben, denn als es galt, einen geschickten Gehilfen durch die Heirat mit der einzigen Tochter dauernd an das Geschäft zu fesseln, wandte sich Madame Mountjoy an Shakespeare und ersuchte ihn um seine Vermittelung. Der Dichter führte den Auftrag mit gutem Erfolg aus, freilich ohne sich um die bei der Verbindung getroffenen finanziellen Abreden zu kümmern, die 1612 Gegenstand eines Prozesses wurden. Die kurze Nachricht gibt einen Einblick in die Gesellschaftskreise, in denen Shakespeare sich bewegte. Er stand nicht im vertrauten Verkehr mit den Essex und Southampton, sondern mit einem Friseur. Zeitweilig muß er auch auf dem rechten Themseufer in Southwark, nahe bei dem Bärengarten gewohnt haben. Die Nachricht fand sich in einer Urkunde, die einem der ältesten Forscher noch vorlag, seitdem aber abhanden gekommen ist. Da das Globustheater in jener Vorstadt lag, so entbehrt die Angabe zum mindesten für die Zeit nach 1604 nicht der Wahrscheinlichkeit. Seinen Umgang bildeten in erster Linie die Zunftgenossen, die Männer der Literatur und des Theaters.

Sie waren eine kleine Welt für sich, in älterer Zeit von den soliden Bürgern wegen ihrer lasterhaften Sitten ängstlich gemieden, später immer noch von allen anderen Ständen durch Beruf, Interessen und Anschauungen getrennt. Nur die jüngeren Aristokraten fanden sich gern bei den Zusammenkünften der Künstler im „Schimmel" (Withe Horse) oder der „Seejungfer" (Mermaid) ein, besonders am Abend nach einer Vorstellung, um mit dem Verfasser selbst die Bedeutung seines Werkes zu besprechen. Bei den Gelagen ging es toll zu. Es wurde mächtig gezecht wie überall, wo sich Männer des lustigen Altenglands nach der Arbeit des Tages zusammenfanden. Bier war das gewöhnliche Getränk, aber auch Wein — vorzügliche Sherries und leichte Gascogner führt Fallstaff auf — erschien nicht selten auf dem Tisch. Besonderer Schätzung erfreuten sich die Mischungen, in deren Zusammenstellung man eine große Meisterschaft und Vielseitigkeit besaß. Dazu gehörte der Sekt, das Lebenselixir des dicken Ritters. Jago hat das Trinken in England gelernt, „wo sie sich", nach seiner Meinung, „gewaltig auf das Bechern verstehen". Auch der Däne, der Deutsche und der Holländer galten als tüchtige Zecher, aber nach Jagos Erfahrung ist der Engländer allen überlegen. „Er trinkt einen Dänen mit Gemächlichkeit unter den Tisch, es greift ihn wenig an, den Deutschen umzuwerfen, und den Holländer zwingt er, sich zu übergeben." Man suchte etwas darin, möglichst große Mengen von Flüssigkeiten hinunterzugießen. Auch im Essen wurde das Unglaublichste geleistet. Der venezianische Gesandte berichtet um diese Zeit nach Hause, daß viele Engländer fünf bis sechs Mahlzeiten am Tage einnahmen. Harrison in seiner Beschreibung des Landes gibt die Tatsache zu, meint aber entschuldigend: „Unser Magen verlangt nach einem reichhaltigeren Maße von Nahrung als der der südlichen Völker." Auch geraucht wurde mächtig. Der Tabak war erst kürzlich aus der neuen Welt herübergebracht, aber erfreute sich schon bei den Männern und einzelnen Frauen großer Beliebtheit trotz des scharfen Widerspruchs, den konservative Kreise, besonders der König Jakob selbst, gegen die neue Sitte erhoben.

Die Pfeife wird in den meisten Lustspielen jener Zeit erwähnt, nur bei Shakespeare nicht. Er scheint kein Verehrer des edeln Krautes gewesen zu sein. Auch die Unmäßigkeiten seiner Genossen teilte er nicht. Die Trunksucht dünkte ihm von jeher verächtlich, nachdem er die tollen Streiche der ersten Jünglingsjahre überwunden hatte. Schon in der Einleitung der „Widerspenstigen“ nennt er den berauschten Schlau „ein Schwein, ein scheußliches Tier“, ein Urteil, das allerdings im Munde eines englischen Landjunkers aus dem sechzehnten Jahrhundert etwas hart und unzeitgemäß klingt. Hamlet wendet sich mit zürnenden Worten gegen das Nationallaster aller germanischen Völker, dessen unselige Folgen in „Othello“ vorgeführt werden. Aber ein Kostverächter kann der Schöpfer des Falstaff und des Junker Tobias auch nicht gewesen sein. Er wußte einen guten Trunk im Kreise wackerer Gesellen zu schätzen. An solchen fehlte es nicht. Die erste Generation der wüsten Kumpane, die den Grundstein des englischen Dramas gelegt hatten, war dahingegangen, Greene in Elend verkommen, Marlowe erstochen, Kyd 1594 an den Folgen der Folter gestorben, nur der verbummelte Peele überlebte die Genossen bis 1597, wo er endlich allgemein vergessen und verachtet eines natürlichen Todes starb. Ein neues Geschlecht stand an ihrer Stelle, das der gebesserten Stellung der dramatischen Kunst und des Theaters auch in der äußeren Lebensweise entsprach. Einzelne tolle Köpfe befanden sich wohl noch darunter, wie der arme Dekker, der einen großen Teil seines Lebens im Schuldgefängnis verbrachte, oder der Dichter Barnes, der selbst vor einem kleinen Giftmord nicht zurückschreckte. Aber im allgemeinen stammten die Marston, Fletcher, Beaumont, Middleton und Ford aus guter Familie, besaßen eine gute Erziehung und führten einen einwandfreien Lebenswandel. Shakespeare weilte gern im Kreise dieser Männer, die seine Kunst mit größerem oder geringerem Erfolge nachahmten. Der eifrigste und trunkfesteste Genosse an dem Stammtisch blieb aber Benjamin Jonson (1573—1637), ein hochgelehrter Mann, der seinen scharfen Witz beim Glase Wein gern und wohlgefällig auf Kosten anderer

spielen ließ. Zwischen ihm und unserem Dichter kam es oft zu Zusammenstößen, die zu richtigen Witzgefechten auswuchsen. Die anderen verstummten dann und rieben sich vergnügt die Hände, wenn die beiden Heroen der „Meermaid“, Hektor und Achill des Wortes, aneinander gerieten. Der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lebende Schriftsteller Fuller gibt von diesen Kämpfen ein Bild, das offenbar aus der Erinnerung eines Augenzeugen stammt; er vergleicht die Gegner mit Schiffen, und zwar Jonson mit einer großen spanischen Galeere, mächtig gebaut, reich an Kenntnissen, aber schwerfällig und unbeholfen in seinen Bewegungen wie diese, Shakespeare dagegen mit einem englischen Kreuzer. Kleiner, aber behender habe er mit jeder Strömung manövrieren, von jedem Wind Vorteil ziehen können und so durch Gewandtheit und Schlagfertigkeit die Oberhand über den besser ausgerüsteten Ben behalten. Noch in späten Jahren erinnerte der Dichter Beaumont sich gern an die geselligen Abende und schrieb in einem Brief an Jonson:

Was Dinge sahn wir dort
im Saal der Meermaid! Hörten manches Wort,
schlagfertig, treffend, funkelnd wie ein Blitz,
als hab' der Sprechende all seinen Witz
in einem einz'gen Schlage ausgegeben,
gewillt als Dummkopf fernerhin zu leben
des schalen Daseins Rest!

Gewiß, wenn Shakespeare seinen überlegenen Witz losließ, dann mochte es dem armen dicken Ben manchmal zumute werden wie Falstaff bei den spöttischen Angriffen des jungen Königssohnes. Der Dichter hat die Art gesellschaftlicher Unterhaltung sehr geliebt. Die Scherze aus den ersten Lustspielen beweisen es. Seine ältesten Biographen wissen noch eine ganze Reihe von Anekdoten und schlagfertigen Bemerkungen, die, wenn sie auch teilweise unbeglaubigt, teilweise offensichtliche Erfindungen einer späteren Zeit sind, doch soviel dartun, daß eine starke Neigung zu Spott, eine Vorliebe für Satire und ein Hang zu epigrammatischen Redewendungen zum mindesten in jüngeren Jahren einen Grundzug seines Charakters bildeten.

Auch sonst war er in jener glücklichen Zeit seines Lebens kein Philister. Eine tiefere Neigung zu einer Frau scheint er nach der qualvollen Liebe der Sonette nicht wieder empfunden zu haben, aber ein Feind des weiblichen Geschlechtes war er sicher nicht. Kein Asket oder Frauenverächter erschafft Gestalten wie Porzia im „Kaufmann von Venedig“, Rosalinde in „Wie es euch gefällt“ oder Viola in „Was ihr wollt“. Er muß ungleich Goethe bald das richtige Verhältnis zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden gefunden haben. Die Leidenschaft bereitete ihm keine Schmerzen mehr, und bei aller Verehrung der Frauen kam ihnen in seinem eigenen ferneren Leben nur die Bedeutung einer Erholung und Zerstreuung nach den schweren Arbeiten des Berufes zu. Zwei Anekdoten von zweifelhafter Echtheit berichten von den Abenteuern des Dichters. Sein Genosse Burbage bestellte sich einst eine hübsche Bürgersfrau nach der Vorstellung von „Richard III.“ an den Ausgang des Theaters. Shakespeare erhielt Wind von dem Rendezvous, kam dem Kameraden zuvor, und als dieser endlich heraustrat, führte er die Schöne lachend mit den Worten davon, Wilhelm der Eroberer komme vor Richard III. Die zweite Erzählung steht im Zusammenhang mit den Reisen des Dichters. Auf dem Wege von London nach Stratford soll er mit Vorliebe in einem Oxforder Gasthof eingekehrt sein, der dem Vater des nachmaligen Dichters Sir William D'Avenant gehörte. Dessen Frau, die Wirtin, soll eine sehr hübsche, aber auch wenig sittenstrenge Dame gewesen sein, deren Begeisterung für Shakespeare so weit ging, daß ihr Sohn sich später unter vertrauten Freunden einer Abstammung rühmen konnte, die seine poetische Begabung besser erklärte als die von einem Hotelbesitzer. Beide Geschichten mögen auf freier Erfindung beruhen, aber bezeichnend bleibt es immerhin, daß unter dem dürftigen Material gerade solche Züge überliefert sind. Der Dichter wird dadurch nicht schlechter, daß er auch einmal ein Mädchen geküßt hat, das ihm nicht von dem Priester angetraut war. Die Größe eines Mannes besteht nicht darin, daß er niemals von dem Pfade der bürgerlichen Moral abweicht, sondern in dem Streben,

über die der menschlichen Natur anhaftenden Gebrechen hinauszuwachsen, in dem Drange, alles Irdische auszukosten, und in der Kraft, aus allem, was ihm begegnet, aus Gutem wie Bösem, Stufen zu der eigenen Erhebung und Befreiung zu formen. Daß diese Eigenschaften dem Dichter des „Sturmes" im höchsten Maße zu eigen waren, bedarf keiner Erwähnung.

Die Einzelheiten reichen leider nicht aus, um ein vollständiges Bild von dem Leben des Dramatikers zu entwickeln; nur so viel geht aus ihnen deutlich hervor, daß er unmöglich in dem schmachvollen Bewußtsein seines unwürdigen Standes dahingedämmert haben kann, wie viele seiner Biographen es schildern. Vor allem eines der neuesten Werke, das von Brandes, schwelgt ordentlich in dem Elend des gepeitschten und verachteten Shakespeare, der in London an Leib und Seele gebrochen dahinsiecht und sich endlich in Stratford vor der Welt verkriecht. Die Mißachtung des Schauspielerstandes wird, um das Bild recht wirkungsvoll hervorzubringen, in das Ungemessene übertrieben. Gewiß, die äußeren Bedingungen der Künstler ließen manches zu wünschen übrig, und aus alter Zeit herrschte ein starkes Vorurteil gegen ihren Beruf. Aber wie wir gesehen haben, waren sie weder allgemein verachtet noch der öffentlichen Rechte beraubt, ja sie befanden sich sogar in einer Lage, die den Neid vieler herausforderte. Nicht jedes Wort der puritanischen Pamphlete darf als Ausdruck der Volksüberzeugung aufgefaßt werden, sowenig wie man sich heute ein Bild von der gesellschaftlichen Stellung der Juden aus antisemitischen Streitschriften machen kann. Vor allem aber war die blinde Wut der frommen Gegner damals von dem ersehnten Erfolg noch weit entfernt; ihre auf Unterdrückung der Bühne gerichteten Bestrebungen konnten zu Shakespeares Lebzeiten als aussichtslos gelten. Schmähungen wurden von den Schauspielern mit Schmähungen vergolten, und Angriffe waren gewiß das letzte, das einen Mann wie den Dichter niederschlug. Starke Charakter wie er und Luther leiden im Zerwürfnis mit sich selbst, äußere Anfeindungen kräftigen sie nur und steigern ihren Widerstand. Die Zugehörigkeit zur Bühne verhinderte den

Dichter nicht, in den Jahren 1594—1600 die lebensfrohen, sonnigen Lustspiele zu schreiben. Auf der anderen Seite führte sein Rücktritt vom Theater nicht im geringsten zu einer Aufhellung seiner zweiten pessimistischen Periode. Ja es scheint sogar, als ob er in der Zeit des „Hamlet", damals, als alles um ihn schwankte und er an Welt und Menschen verzweifelte, in dem Bewußtsein der Bedeutung seiner Kunst Trost und neue Stärke gefunden habe. Damals stellte er die Schauspieler stolz als die Vertreter der Wahrheit einer hohlen und verlogenen Hofgesellschaft gegenüber und verkündete selbstbewußt durch des Dänenprinzen Mund: „Es wäre besser, nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von den Schauspielern bei Lebzeiten." Bei dieser hohen Auffassung kann der Dichter seinen Beruf nicht mit zähneknirschendem Widerstreben ausgeübt haben; es ist ausgeschlossen, daß sein Stand ihm die bitteren Klagen der Sonette erpreßt hat. Als Makel konnte Shakespeare seine Bühnentätigkeit nicht empfinden, im Gegenteil, die Stellung übertraf, wenn er sie mit seinen Anfängen verglich, die kühnsten Erwartungen, die er überhaupt hegen durfte. Seine Existenz glich der der Massinger, Fletcher, Webster. Und wenn der Dichter auch die eigene Überlegenheit über diese Geister erkannte, so blieb er selbst in seinen Augen nur ein erster unter Gleichen und konnte keine anderen Ansprüche als jene erheben. Hätte das Schicksal ihnen die Wahl gelassen, so würden sie alle das Los eines sorgenfreien Großgrundbesitzers dem eines Schriftstellers oder Schauspielers vorgezogen haben; erreicht hat dieses Ziel nur der eine, der Größte unter ihnen. Aber ein Grund, den Beruf zu verachten, der die Quelle seiner selbst damals unerhörten Erfolge bildete, lag auch für ihn nicht vor. Das Märchen von dem geknechteten und getretenen Shakespeare verdankt seinen Ursprung der irrigen Anschauung, als sei er schon mit dem Gefühl seiner ganzen Bedeutung, mit dem Bewußtsein seiner Unsterblichkeit, umhergelaufen. Nur wenn man die historischen Bedingungen unterdrückt und den Dichter, wie wir ihn heute sehen, in die Lage des Schauspielers versetzt, der vor dreihundert Jahren auf Erden wandelte,

kann von seiner schmachvollen äußeren Lage die Rede sein. Aber welche Stellung wäre dann seiner würdig? Wie Sokrates hätte er nur den Antrag stellen können, in das Prytaneion aufgenommen zu werden. Der unter der Schmach seines Standes seufzende Shakespeare ist ein Fabelwesen, das der Scharfsinn der Kommentatoren in den Klagen der Sonette entdeckt hat. Die dort gebrauchten, sehr unbestimmten Ausdrücke mögen sich, wie wir annahmen, auf seine Geldgeschäfte beziehen oder ganz allgemein durch den Umgang mit der schwarzen Dame hervorgerufen sein, der den Dichter in der öffentlichen Meinung herabsetzte; mit seinem Stand haben sie nichts zu tun. Es ist auch undenkbar, daß ein so mißachtetes Wesen Dramen wie „Othello" und „Lear" schrieb. Dazu gehört nicht nur Begabung, sondern vor allem Charakter. Der Verfasser muß ein Mann sein, der der Welt frei ins Auge blicken darf.

Das wenige, das die Zeitgenossen uns über das Auftreten des Dichters berichten, ist auch mit einem in seiner Selbstachtung gekränkten Menschen unvereinbar. Liebenswürdigkeit war seine hervorragendste Eigenschaft. Dieser Zug, seine freundliche Art und sein freies, offenes Wesen werden von allen gerühmt, die mit ihm in persönliche Berührung kamen. Die Freunde aber wußten, daß hinter dem Äußeren ein hoher, ehrenhafter Charakter verborgen war. Der Dichter Davies preist Shakespeare als „hochherzig an Geist und Sinn", und Ben Jonson, der kritische Ben, der an allen etwas auszusetzen fand, gewann es über sich, nach dem Tode des großen Dramatikers zu schreiben: „Ich liebte den Mann und ehre sein Gedächtnis bis zur Anbetung." Ein Wesen aber, wie es die Ausleger schildern, verachtet und sich im Bewußtsein seines Standes verzehrend, hätte sicher nicht die Achtung und Liebe eines tatkräftigen Realisten wie Ben Jonson gewonnen, sondern im besten Fall sein Mitleid, wenn nicht etwas Schlimmeres.

Ich bin zu allem aufgelegt, was seit den alten Tagen des Hausvaters Adam als Humor gegolten hat.

Heinrich IV., 1.

XI.

Die Lustspiele.

Die Tragik tritt in diesen Jahren, die wir als die glücklichsten im Leben des Dichters bezeichnet haben, in Shakespeares literarischem Schaffen völlig zurück. Die pessimistische Grundstimmung, aus der die späteren Tragödien erwuchsen, lag noch in weiter Ferne. Die befriedigte Gemütsart, deren sich er damals erfreute, spiegelt sich in allen Arbeiten dieser Zeit. Die Fortsetzung der englischen Historien setzt zwar noch mit einem wirklichen Trauerspiel, „Richard II.“, ein, aber der Sinn des Verfassers heitert sich immer mehr auf. In „Heinrich IV.“ wird der Ernst der großen Weltereignisse durch einen ausgelassenen Humor übertönt, und „Heinrich V.“ bildet eine freudige, patriotisch begeisterte Epopöe zu Ehren des größten englischen Königs. Noch bedeutsamer für diese Epoche sind die Lustspiele. Hier, in den Gestalten der neckisch liebenswürdigen Mädchen, der geistreichen Narren, der verliebten Kavaliere und derbkomischen Rüpel findet die Heiterkeit des Dichters den glücklichsten Ausdruck.

Shakespeare stand jetzt im dreißigsten Lebensjahr. Die Entbehrungen der Anfangszeit und die Stürme der Jugend lagen hinter ihm. Er war zum Manne gereift. Durch die Leidenschaft, unter der er einst so viel gelitten, hat er sich zur Klarheit durchgekämpft. Der Gefühlsüberschwang der Sonette verschwindet, und bezeichnend für den Dichter, unter der großen Zahl der von ihm

geschilderten Liebespaare befindet sich nicht ein einziges sentimental-unglückliches. Der selbstquälerischen Empfindsamkeit war er entwachsen. Die Liebe erscheint ihm nicht mehr in tragischer Beleuchtung als eine alles bewegende, unwiderstehliche Macht, sondern als eine Laune, die, wenn sie in die richtigen Bahnen gelenkt wird und den Mann nicht über Gebühr in Anspruch nimmt, ihm ein beglückendes Gefühl gewähren kann. Sie bedeutet nicht das Leben selbst, sondern nur eine Seite des Lebens, allerdings diejenige, die die moderne Komödie hervorkehrt. Das ist die „Welt zum Puppenspielen und mit Lippen fechten", wie Heinrich Percy sagt. Shakespeare ist reifer und abgeklärter geworden. Er hat die Höhe erreicht, von der aus sich die Widersprüche des Lebens nicht mehr als große Kämpfe, sondern als kleine Irrungen darstellen, die der Humor auflösen kann.

In der humoristischen Betrachtungsweise des Daseins liegt der Ausgang der romantischen Komödie. Im Gegensatz zum antiken Lustspiel, das zur Zeit der Renaissance eine Auferstehung in Italien, später eine meisterhafte Vollendung in Frankreich erlebte, sucht sie das Komische nicht in der Darstellung lächerlicher Gebrechen der bürgerlichen Gesellschaft. Sie liefert nicht, wie jenes sich rühmt, ein speculum vitae, ein komisches Abbild des Alltags. Auch diese Art der Komödie wurde zu Shakespeares Lebzeiten in England gepflegt und fand in Ben Jonson einen geschickten und temperamentvollen Vertreter. Sie nimmt sich die Vorführung einzelner menschlicher Fehler zur Aufgabe, z. B. der Heuchelei, des Geizes oder des Menschenhasses, wie in den bekannten Molièreschen Stücken. Indem sie diese in ihren lächerlichen Folgen vorführt, wendet sie sich an den Verstand und ruft den überlegenen Spott über den Träger der Gebrechen hervor. Sie enthält mit Notwendigkeit eine moralisierende, auf die Besserung der Zuschauer abzielende Tendenz. Shakespeare hat diesen Weg zweimal beschritten. Die „Komödie der Irrungen" und die „Lustigen Weiber von Windsor" sind die einzigen unter seinen Dramen, die der antiken oder klassisch-französischen Auffassung eines Lustspieles allenfalls entsprechen. Sie gehören nicht zu seinen besten. Das Jugendwerk ist noch un-

selbständig, das spätere ein Abfall des Dichters von seinen eigenen Prinzipien, einem königlichen Wunsche zuliebe, den der praktische Theatermann nicht überhören durfte.

Der Art der Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie, wie sie der älteren Zeit eigentümlich war, wurde schon Erwähnung getan. Ohne damit den Begriff der dramatischen Form zu verbinden, sah man in der einen gerade das Gegenteil der anderen. Jede Dichtung, die aus dem Hellen ins Dunkle, aus anfänglichem Glücke zu einem schrecklichen Ende führte, galt als Tragödie; umgekehrt jedes Werk als Komödie, das den entgegengesetzten Weg ging und einem guten Ausgang zustrebte. Nach dieser Scheidung trägt Dantes Wanderung aus der Hölle durch das Fegefeuer zum Himmel mit Recht den Titel „Commedia“, und nach ihr würde auch Goethes „Faust“ dieser Gattung zuzuzählen sein. Zwar sieht Dante schon in der „Aeneis“ eine Tragödie und Scaliger in seiner Kunstkritik macht die Bemerkung, daß es auch Tragödien mit glücklichem, Komödien mit unglücklichem Ausgang geben könne, aber die Begriffsbestimmung selbst blieb unangetastet. Sie stand zu Shakespeares Zeit in voller Geltung. Ein Schauspiel im heutigen Sinne gab es nicht. Dadurch rechtfertigt sich die Bezeichnung von „Cymbeline“, „Wintermärchen“ und „Sturm“ als Komödien. Dagegen verdienen „Was ihr wollt“, „Wie es euch gefällt“ und die in diese Gruppe gehörenden Dramen auch durch ihren Gehalt den Namen Lustspiel. Das Komische äußert sich in ihnen nur anders als bei Molière, nicht in der Darstellung lächerlicher menschlicher Eigenschaften, sondern in der humorvollen Anschauung des Weltbildes. Scherz und Ernst fließen ineinander. Eine gramvolle Szene, wie Heros Verstoßung durch Claudio in „Viel Lärm um nichts“, eine tragische Figur wie Shylock könnte Molière im Lustspiel nicht verwenden. Schon sein Misanthrope sprengt die engen Grenzen der nach ihm genannten Komödie. Shakespeare kann es: er muß nur dem Ernst die ihm gebührende Stellung innerhalb des komischen Weltganzen anweisen. Er darf niemals gefährlich werden; so leidenschaftlich er sich auch gebärdet, er muß

zum Schluß unter der Herrschaft des Humors bleiben. Ob dies dem Dichter in allen Fällen gelungen ist, wird die Besprechung der einzelnen Stücke erweisen. Wie seine Bühne alles darstellen kann, so gibt es auch für Shakespeare nicht zweierlei für die Tragödie oder Komödie ausschließlich brauchbare Stoffe. „Othello" behandelt denselben Konflikt wie „Viel Lärm um nichts", der „Sommernachtstraum" in den Gestalten des Egeus und seiner Tochter Hermia denselben wie „Romeo", soweit der alte Capulet und Julia in Betracht kommen. Ob der Stoff sich tragisch oder komisch gestaltet, hängt nur von der Art der Behandlung ab. In der Tragödie faßt der Dichter menschliche Leidenschaften als ernste Kräfte auf, die eine Störung des Weltlaufs bewirken, in der Komödie mißt er ihnen die Bedeutung nicht bei; sie erscheinen nur als Launen, die sich zum guten Zweck versöhnen lassen. Das Komische liegt hier in dem Gegensatz der Wichtigkeit, die der einzelne Mensch sich selbst, seinen Wünschen und Leidenschaften beilegt, und der geringen Bedeutung, die ihnen innerhalb des gesamten Rahmens zukommt. Je mehr Gewicht die Liebhaber im „Sommernachtstraum", Demetrius und Lysander, ihrer von Szene zu Szene wechselnden Neigung zuschreiben, desto komischer wirken sie. Wie aber die Shakespearesche Tragödie den Menschen nicht in einem einseitigen Heroismus sieht, so die Komödie nicht in einzelnen typischen Fehlern. Auch sie begreift die Gesamtheit der Erscheinungen und zeichnet sich durch Universalität vor dem Klassischen, ja sogar vor der Kunst Molières aus, ohne daß mit dieser prinzipiellen Erwägung eine Geringschätzung des französischen Dichters verbunden wäre. Die klassische Komödie findet den Kreis ihrer Darstellung nur in dem Bürgerstande, die romantische kennt diesen Unterschied nicht und steigt ebenso gern zu Fürsten und Königen empor, wie sie sich zu gemeinen Handwerkern herabläßt. Sie erreicht eine Mannigfaltigkeit, die jeder Klassizist als Stilwidrigkeit verworfen hätte. An komischer, d. h. unmittelbar zum Gelächter reizender Wirkung steht sie allerdings hinter der klassischen zurück. Die Haupthandlung an sich ist meist ernst, das Lachen entspringt mehr den Nebenvorgängen mit ihrem

possenhaften Gegenspiel. In „Viel Lärm um nichts“ ist Claudios Liebe zu Hero ernst genug, im „Kaufmann“ sind die Ereignisse, die Bassanio, Antonio und Porzia umfassen, durchaus nicht komisch; sie werden es erst durch die Bedeutung, die ihnen innerhalb des Dramas zukommt, durch die glückliche Verkettung des Zufalles, durch den Humor, der sie des tragischen Gehaltes entkleidet. Gerade durch die Tiefe seiner heiteren Weltanschauung erreicht Shakespeare als Lustspieldichter zuerst eine Überlegenheit über alle seine Zeitgenossen, die er auf tragischem Gebiet erst später errang. Der „Sommernachtstraum“ und „Was ihr wollt“ lassen die Werke Lilys viel weiter hinter sich als etwa „Richard II.“ oder „Heinrich V.“ die Marlowes. Der Größe dieser Anschauung muß es auch zugeschrieben werden, daß seine romantische Komödie weder damals noch in späterer Zeit eine nur einigermaßen ebenbürtige Nachfolge gefunden hat.

Shakespeares Lustspiel wendet sich nicht wie die klassische realistische Typenkunst an den überlegenen Verstand, sondern an die Phantasie. Der Humor übernimmt die Aufgabe, die Wirklichkeit der Dinge in die Zauberwelt der Einbildungskraft zu verflüchtigen. Während sonst gerade die Komödie im Gegensatz zur Tragödie die realistischere zu sein pflegt und sich enger an die wirklichen Verhältnisse anschließt, wie dies bei Molière im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Racine der Fall ist, liegt bei Shakespeare das Umgekehrte vor. Hier entfaltet er die Flügel seiner Phantasie am weitesten, und hoch tragen sie ihn über die engen Schranken der irdischen Wirklichkeit hinaus. Ein sagenhaftes Athen, ein unbestimmtes Illyrien, der Märchenwald der Ardennen mit Palmen, Löwen und Schlangen bilden die Schauplätze seiner Lustspiele. Nur einen Schritt weiter, und der Dichter verläßt die Erde, um das Reich der Luft mit Elfen und Geistern zu bevölkern, die die Welt mit ihrem launenhaften Übermut beherrschen. Der Zufall waltet frei in diesen Zauberkreisen, ihm fällt die entscheidende Bedeutung in der Komödie zu. Er muß eingreifen, wenn die dummen Menschen mit ihrem bißchen Verstand nicht mehr aus und ein

wissen und zum Schluß alles, was sie verdarben, zum Guten einlenken. Es ist ein wohlwollender Zufall, ob er nun in „Wie es euch gefällt" die Gestalt eines heiligen Mönches annimmt, der den bösen Herzog zur rechten Zeit bekehrt und zum Verzicht auf den angemaßten Thron bestimmt, oder im „Sommernachtstraum" eine zauberhafte Liebesblume herbeiholt, die Hans und Grete zusammenführt. Er wandelt nicht immer die gerade Straße, er liebt neckische Umwege, macht gern „viel Lärm um nichts" und freut sich wie Puck, wenn das Durcheinander immer toller wird, dessen Entwirrung den Menschen gar so unmöglich vorkommt, während sie ihm ohne Schwierigkeiten gelingt. Der Zufall hat es nicht eilig, zum Ziele zu gelangen. Da ist Probstein, ein lustiger Narr, voll von Schelmerei und Witz. Warum sollen wir nicht stehen bleiben und seine Späße anhören? Weil sie im strengsten Sinn nicht zur Handlung gehören? Wer wird es in einem Lustspiel so grillenhaft genau nehmen! Da kommt der melancholische Jacques. Der Mann sieht aus, als ob er etwas zu sagen hätte. Selbstverständlich halten wir still und lauschen. Oder gar, zwei Verliebte, Jessika und Lorenzo, sitzen beim Mondenschein am Ufer der Brenta; es wäre eine Sünde, an ihnen vorüberzueilen und ihr süßes Geplauder unbeachtet zu lassen. Es muß auch Narren, Melancholiker und Verliebte auf Erden geben; sie gehören zu dem heitern Weltbild, das Shakespeare in seinen Komödien entwirft. Die Handlung, die wird schon zu ihrem Recht und zum Abschluß kommen. Das ist die Sorge des Dichters. Er besitzt unser Vertrauen, er hat es bisher so gut gemacht, er wird es auch zum guten Ende bringen. Shakespeare zeigt sich überreich in den Komödien: er spielt mit technischen Schwierigkeiten, er zündet ein Feuerwerk an, in dem er Geist, Witz, Phantasie, Laune, Narrheit, tolle Einfälle, tiefsinnige Gedanken, Wehmut, Ausgelassenheit, Scherz und Ernst in freigebigster Weise mit vollen Händen verschwendet, daß das einzelne oft in der blendenden Fülle des Ganzen kaum die rechte Würdigung erfahren kann. Heine sagt einmal, mit einem einzigen Gedanken Napoleons I. hätte ein deutscher Philosoph sein Leben

lang Bücher schreiben können; eine Episode, eine Figur Shakespeares wäre für manchen anderen Dichter genug, um daraus ein ganzes Stück zu machen.

Die Form der Komödie ist locker, die Handlung oft nur der Rahmen, um all das „tolle Zeug", wie der Kardinal von Este zu Meister Ludwig nach der Lektüre des „Rasenden Roland" sagte, anzubringen. Aber welche überlegene Kunst verbirgt sich hinter dem bunten Gewebe! All das scheinbar Zufällige entwickelt sich mit zwingender, innerer Notwendigkeit. Wie Hippolyta im „Sommernachtstraum" V, 1 sagt:

> Es wird daraus ein folgerichtig Etwas,
> doch seltsam immer noch und wunderbar.

Die Beziehungen sind oft dem grübelnden Verstand kaum erkennbar, aber die Phantasie begreift, daß es so und gar nicht anders sein kann. Der melancholische Jacques hat mit der Handlung nicht das Geringste zu tun und doch läßt er sich aus dem Lustspiel nicht entfernen. Bei der Anlage eines prächtigen Blumenbeetes kommt es nicht darauf an, ob eine Pflanze mehr oder weniger darauf gezogen wird; aber wenn es fertig dasteht, kann nicht eine herausgenommen werden, ohne daß eine häßliche kahle Stelle sich zeigt.

Mit dem „Sommernachtstraum" kehrte Shakespeare zu dem Lustspiel zurück. Es kann nicht in zu ferner Zeit nach „Romeo und Julia" gewesen sein, denn Beziehungen zwischen beiden Liebesdramen sind deutlich zu erkennen. Mercutios Erzählung von der Elfenkönigin Mab klingt wie die Einführung in Titanias Reich, und das burleske Spiel der Handwerker von „Pyramus und Thisbe" steht im engsten Zusammenhang mit der älteren Tragödie, bei der ja auf die Ähnlichkeit des Stoffes der beiden Fabeln schon hingewiesen ist. Die metrischen Zeugnisse versagen infolge des lyrischen Charakters der Dichtung, der ein großes Maß von Reimen erforderte. Auch die Anspielung auf ein Spenserſches Werk, die „Tränen der Musen", verhilft zu keinem sichern Termin, da es schon 1591 veröffentlicht wurde. Der „Sommernachtstraum" ist

ein Festspiel, das zur Feier der Hochzeit eines vornehmen Paares gedichtet ward. Das geht aus den von den Elfen gesprochenen Segenswünschen am Schlusse des fünften Aktes deutlich hervor. Es liegt nahe, an die Heirat von Shakespeares Gönner zu denken. Doch Southamptons Vermählung mit Elisabeth Vernon erfolgte erst 1598 und auch dann unter Umständen, die eine größere Feierlichkeit kaum wünschenswert erscheinen ließen. Wahrscheinlicher klingt die Vermutung, daß das Gelegenheitsstück zu Ehren der zweiten Verbindung von Southamptons Mutter mit Sir Thomas Heneage gedichtet und gespielt wurde. Das Brautpaar war wie Theseus und Hippolyta schon über die erste Jugend hinaus, und seine Vermählung fand am 2. Mai 1594 statt, also in der Zeit des Jahres, in die das Drama verlegt ist. Bei den Beziehungen, die damals zwischen dem Dichter und seinem Patron herrschten, ist es nur natürlich, daß an ihn der Ruf nach einem Festspiel erging. Die Königin hatte sich zur Hochzeit angesagt, oder zum mindesten wurde auf ihre Anwesenheit gerechnet, und dadurch erhielt die Aufführung den Charakter einer Hofvorstellung. Form und Inhalt einer solchen waren durch Lilys mustergültige Stücke gegeben. Eine Liebesgeschichte, ein derb komisches Gegenspiel, einige Schmeicheleien für die Monarchin und mythologische Gestalten galten als unbedingt erforderlich. Das Ganze mußte Gelegenheit zu prächtigen Aufzügen, Festmusik und Gesängen geben. Alles enthält der „Sommernachtstraum“, und doch ist er etwas anderes geworden, als dem guten Lily auch nur in seinen kühnsten Träumen vorschwebte.

Die Liebe mußte natürlich den Angelpunkt der Festdichtung bilden. Aber die Liebe, die Shakespeare in „Romeo und Julia“ geschildert hatte, die alles bezwingende und verzehrende Leidenschaft, konnte für die neue Aufgabe keine Verwendung erfahren; hier durfte es sich nur um ein milderes Gefühl handeln, um die Liebe als ein Erzeugnis der Einbildungskraft, die auf sich selbst gestellt von jeder vernunftgemäßen Bewertung der Dinge absieht. Sie führt zwar zu keinen Katastrophen, aber toll genug treibt es der närrische Affekt:

Dem schlechtsten Ding an Art und an Gehalt
leiht Liebe dennoch Ansehn und Gestalt,
sie sieht mit dem Gemüt, nicht mit den Augen,
und ihr Gemüt kann nie zum Urteil taugen. (I, 1)

Die Irrungen, die die Liebe unter Aufhebung des Verstandes hervorruft, bilden das Thema des Stückes. Sie reißt alte Freundschaften auseinander und knüpft im Augenblick neue, sie verbindet das Zarteste mit dem Rohesten, Titania mit dem Weber Zettel. Das Gefühl ist göttlich, aber der Gegenstand, auf den es sich richtet, unwürdig. Trotz aller Heiterkeit liegt eine wehmütige Komik in dem Gedanken, daß gerade die edelste Empfindung zu tiefster Erniedrigung führen kann.

Die Einbildungskraft ergreift das ganze Wesen des Menschen. Steuerlos folgt er ihrem neckischen Zickzackfluge, und in dieser Ausschaltung der Überlegung gleichen sich, wie Theseus V, 1 sagt, Dichter, Liebende und Verrückte:

(sie) sind beide von so siedend heißem Hirn,
so bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
bestehn aus Einbildung.

Die Zusammenstellung der drei Seelenzustände des Wahnsinns, des poetischen Rausches und der Liebe stammt von Aristoteles und war in der Renaissance beliebt. Alle drei heben die Vernunft auf und lassen der Einbildung freies Spiel, aber die Einbildung hat verschiedene Seiten. Es kommt auf den Menschen an, was er an Stelle des Urteils zu setzen hat. Bei dem einen läuft das bißchen Phantasie darauf hinaus, daß er den „Busch für einen Bären" hält, bei dem andern, daß ihm ein eselköpfiger Rüpel als das schönste irdische Wesen erscheint, dem dritten aber, dem Poeten, verleiht sie ungeahnte Kräfte V, 1:

Des Dichters Aug' im schönen Wahnsinn rollend
blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
und wie die schwangre Phantasie Gebilde
von unbekannten Dingen ausgebiert,

gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung.

Je nach der innersten Natur hebt der göttliche Rausch der Sinne den Menschen hoch über das Alltägliche empor oder drückt ihn unter das Maß hinab. Wo wirklich etwas Großes schlummert, da wird es erst durch die Phantasie wachgerufen. In ihr liegen die besten Kräfte des Menschen. Alle schaffenden Fähigkeiten lösen sich durch sie aus, während der Verstand, wie ein nachhinkender Bote, nur das im Zustand des „schönen Wahnsinns" Geschaute und Geleistete erläutern und beweisen kann. Aber wie der Dichter der einzige ist, der das Musenroß zu reiten vermag, so darf auch er allein sich der Einbildungskraft ungehindert überlassen. Was bei den andern ein wirrer und irrer Traum bleibt, tritt durch ihn in die volle Klarheit des Seins. Die Gebilde der Phantasie sind wesenlos, und doch stehen sie anschaulich da wie die Wirklichkeit selbst. Traum und Leben fließen ineinander. Das Mittelalter liebte es, seine Dichtungen in dieser Art einzukleiden und sie als Ausgeburten eines träumenden Hirnes, als Vision, darzustellen, selbst wenn sie sich über Zehntausende von Versen erstreckten. Auch Dante in der Einleitung seiner großen Phantasie von Himmel und Hölle war

ganz von tiefem Schlaf berückt
zur Zeit, als ihm der wahre Weg verschwunden.

Der Dichter wird dem Traumdeuter gleichgesetzt. Shakespeare hat den Gedanken schon im Vorspiel der „Bezähmten Widerspenstigen" aufgegriffen. Der Alkoholrausch hebt in der Seele des Kesselflickers Schlau das Bewußtsein auf, so daß Traum und Wahrheit in eines verschwimmen. Der „Sommernachtstraum" geht darüber hinaus. Das ganze Stück ist ein großes Phantasiegebilde. Wirklichkeit? Wem es gefällt, der mag es dafür halten; wer nicht befriedigt ist, soll sich das Schlußwort zum Troste nehmen:

Er habe nur geschlummert hier
und geschaut in Nachtgesichten
seines eignen Hirnes Dichten.

Darin findet der Titel eine Erklärung. Einen Traum der Mitsommernacht nennt der Dichter sein an einem Maitag spielendes Drama, weil nach älterem Volksglauben gerade die Johannisnacht die Kraft besitzt, alle Tollheiten des menschlichen Gehirnes auszubrüten. Da spukt es in den vernünftigsten Köpfen, und längst entschwundene Jugendtorheit berauscht die ältesten Herzen. In dieser Nacht sind die Elfen, die Geister des Zwischenreiches, losgelassen, denen bis zu „der Lerche Morgensang" auf wenige flüchtige Stunden Macht über die Irdischen gegeben ist. Sind sie verschwunden, kehrt der neue Tag wieder, so findet sich alles in bester Ordnung. Der vernünftige Mann kratzt sich hinter dem Ohr, wundert sich über sich selber, und es kommt ihm vor wie dem Weber Zettel IV, 1, als „wäre er . . . und als hätte er . . .!" Aussprechen kann man es nicht. „Des Menschen Auge hat's nicht gehört, des Menschen Ohr hat's nicht gesehn, des Menschen Hand kann's nicht schmecken, seine Zunge kann's nicht begreifen und sein Herz nicht wiedersagen", was der Traum enthielt. So toll war der Spuk.

Der Zauber der Johannisnacht herrscht über alle Sterblichen; nur in die Kreise, die überhaupt jeder Phantasie bar sind, reicht er nicht hinab. Das ist die Welt der athenischen Handwerker. Auch sie möchten sich erheben und mit ihrem tragischem Spiel von „Pyramus und Thisbe" gerade das eigenste Gebiet der Phantasie, die Dichtung erobern. Aber die Flügel fehlen ihnen; sie kleben an der armseligen Wirklichkeit, und selbst Wand und Mondschein muß für sie leibhaftig dargestellt werden. Träumen können sie nichts und wenn dem Besten von ihnen ebenfalls die Fähigkeit noch verliehen ist, so träumt er eben, daß er einen Eselskopf zwischen den Schultern trage. Der Traum ist wahrer als die Wirklichkeit; die Dichtung, wie schon Aristoteles wußte, philosophischer als die Geschichte. Es läuft mancher mit einem Eselskopf umher, und niemand bemerkt es, bis ihm selbst und seinen Mitbürgern die Erleuchtung plötzlich in der Johannisnacht kommt.

Nur ein Mittel gibt es gegen die Gewalt der Einbildungskraft, das ist feste, treue Liebe. In diesem Gefühl haben Theseus und

Hippolyta, die Vertreter des Brautpaares, dem zu Ehren das Spiel stattfand, sich gefunden. Sie sind gefeit gegen die Irrungen der Phantasie, denen die wechselnden Neigungen der anderen Paare noch unterworfen bleiben. Bezeichnend für Shakespeares Auffassung ist es aber, daß nur die Männer in ihrer Liebe hin und her schwanken; Helena und Hermia verharren treu bei dem einmal erwählten Geliebten trotz aller Wirrnisse der Johannisnacht. Lysander und Demetrius empfinden den Zauber am meisten, und darin zeigt sich das eigenste Wesen des Traumzustandes, daß die Leute, gerade wenn sie am stärksten befangen sind, sich selbst am vernünftigsten vorkommen. Unter der Einwirkung des Liebessaftes brüstet sich Lysander II, 2:

> Erst jetzt, da ich am Ziel des Mannes bin,
> wird die Vernunft des Willens Führerin!

Es dauert nicht lange, und die Führerin fühlt sich zu einem neuen Ziele hingezogen, das ihr wiederum als das einzig erstrebenswerte gilt. Die Stärke des Affektes steht im umgekehrten Verhältnis zu seiner Dauer. Darin liegt das Komische der irrenden Liebespaare im Gegensatz zu der unwandelbar treuen Neigung der Brautleute.

Theseus ragt als der feste Mann der Tat unter der ritterlichen Gesellschaft hervor. Kein Spuk, kein Kobold kann ihm etwas anhaben oder ihn von dem rechten Wege abziehen. Ruhig und sicher durch das Leben zu gehen, seine Pflicht zu erfüllen unbeirrt von den Versuchungen der Leidenschaft, darin erblickt Shakespeare die Größe eines Mannes. In der Art erscheint sein König Heinrich V., und ihm gleicht Theseus. Beide leiden unter einer gewissen Nüchternheit, die dem heißen, stürmisch zuckenden Herzen des Dichters als ein idealer erstrebenswerter Gemütszustand erscheinen mochte. Doch beide besitzen wirkliche Größe. Die Außenseite der Dinge blendet Theseus nicht mehr, „das Zungengerassel der dreisten, prahlenden Beredsamkeit" prallt von seinem Ohr ab, aber „liebende Einfalt, die nicht zu reden wagt," sagt ihm das meiste. Auf das Kleinste liebevoll zu achten, ist das Zeichen echter

Größe. Selbst die Komödie der Handwerker findet Gnade vor seinen Augen, denn:

Was armer will'ger Eifer
unedel tut, beurteilt edle Rücksicht.

„Verlorene Liebesmüh" schließt in ähnlicher Weise wie der „Sommernachtstraum" mit einer derben, volkstümlichen Vorstellung. Aber dort überschütten die ritterlichen Aristokraten die Spieler mit einer Flut von spöttischen Witzen und Zwischenrufen; Theseus' innere Vornehmheit überläßt solche dem Hofgesinde, er selbst weiß, daß „das Beste in dieser Art nur ein Schattenspiel ist und das Schlechteste nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft". Hier fehlt es ihm auch nicht an Phantasie, aber sonst ist sie bei ihm durch den Verstand gezügelt und kann ihn nicht aus seiner vorgeschriebenen Bahn ablenken.

Er und Hippolyta, die jagdkundige Amazone, stehen im Mittelpunkt der Komödie. Die anderen Paare gruppieren sich um sie, Demetrius und Helena, Hermia und Lysander. Und zwar verläuft die Handlung derartig, daß beide Männer zuerst in Hermia verliebt sind, dann unter Pucks irrtümlicher Anwendung der Zauberblume für Helena entbrennen, bis Oberons Eingreifen jedem zu der richtigen Geliebten verhilft. Die leichte Art des Spieles bringt es mit sich, daß eine besondere Vertiefung der Charaktere nicht Platz greifen kann. Um von Szene zu Szene in ihrer Neigung zu wechseln, dürfen Lysander und Demetrius eben nicht mehr als Liebhaber sein. Die beiden Mädchen sind etwas schärfer ausgearbeitet; die kleine, muntere und zungengewandte Hermia hebt sich glücklich gegen die größere, sentimentale und weichere Helena ab. Reizend ist ihre Kinderfreundschaft III, 2 geschildert, wie sie aufwuchsen,

einer Doppelkirsche gleich,
zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins;
zwei holde Beeren, einem Stil entwachsen,
dem Scheine nach zwei Körper, doch ein Herz.

Aber es kommt, wie es kommen muß, wie Mörike schalkhaft in dem Lied von den beiden Schwestern singt:

O Schwestern zwei, ihr schönen,
wie hat sich das Blättchen gewendt.
Ihr liebet einerlei Liebchen —
und jetzt hat das Lied'l ein End'.

In dem Drama geht es glücklicherweise noch weiter. Der Zank der beiden Gegnerinnen klingt in dem guten Ausgang des Stückes harmonisch aus.

Über den Sterblichen liegt das Elfenreich, unter ihnen das der Rüpel. Auch über die Geister besitzt die irrende Liebe Gewalt. Oberon und Titania, die Verkörperung der segenspendenden Naturkräfte, sind zerfallen; die Elfenkönigin hat ihre Gunst einem schönen indischen Knaben, der Gemahl die seine „der strotzenden hochaufgeschürzten Dame, dem Heldenliebchen“ Hippolyta zugewendet. Ihr Zwist ruft eine Störung in der Natur hervor, die Fruchtbarkeit der Erde leidet darunter. Shakespeare erweitert durch diesen Ausblick die Liebeskomödie zum Mythos. Die Sommernacht mit ihrem tausendfältigen Spuk bringt auch diese Spaltung zu Ende, nachdem Titania an dem Schreckbild des eselköpfigen Geliebten erfahren hat, wohin die von dem Verstand nicht gehütete Leidenschaft führt. Der Hochzeitstag der drei irdischen Paare sieht auch die Beherrscher des Elfenreiches vereinigt und wird dadurch zu einer Quelle des Glückes für die ganze Welt. Zur Feier des Festes findet am Schluß des Dramas die Aufführung der athenischen Handwerker statt, deren mühselige Vorbereitungen sich durch alle Akte hindurchgezogen haben.

Die Burleske nimmt im Stück die Stellung ein, die dieses selbst für das zuschauende Brautpaar und seine Gäste besaß. Schon dadurch drängt sich ein Vergleich zwischen dem Intermezzo und der eigentlichen Komödie auf. Es ist ein tragisches Satyrspiel zu den komischen Vorgängen, geht aber in seiner parodistischen Bedeutung über das vorliegende Drama hinaus. Spenser, Shakespeares großer Zeitgenosse, hatte kurz vorher eine kleine elegische Dichtung, „Tränen der Musen“, veröffentlicht, in der jede der neun Schwestern den Verfall ihrer Kunst beklagte, darunter Melpomene und Thalia

die des Dramas. Dies geschah zu einer Zeit, als Tragödie und Komödie sich zu einer noch niemals erreichten Blüte zu erheben im Begriff standen. Der Verfasser der „Feenkönigin“ blieb mit seinem Irrtum nicht allein; der Philosoph Bacon, der angebliche Erzeuger von siebenunddreißig Theaterstücken, teilte ihn und sprach zu einer Zeit, als „Hamlet“ und „Lear“ über die Bretter gingen, von dem Untergang des Trauerspieles. Die literarische Totenklage war Shakespeare zu Gesicht gekommen, Theseus zitiert V, 1 Spensers Werk als

der Musen Neunzahl trauernd um den Tod
der jünst im Bettelstand verstorbenen Gelehrtheit

und nennt es eine strenge beißende Satire. Gelehrsamkeit ist im Sinne der höfisch-akademischen Richtung, der die „Tränen der Musen“ entsprangen, gleichwertig mit Poesie. Shakespeare mag über die Klagen gelacht haben und nun ging er daran zu zeigen, was hier bejammert wurde. Er wählte als Opfer seiner Parodie ein älteres akademisches Drama von „Pyramus und Thisbe“, das noch aus der Zeit stammte, wo die Gelehrten die Dichtkunst als ein in ihrem Monopolbesitz stehendes Gebiet betrachteten. Es paßte um so besser, als es einen dem „Romeo“ sehr ähnlichen Stoff behandelte, denn gerade durch diese Ähnlichkeit trat der Unterschied zwischen seiner und der älteren von Spenser beweinten Kunst anschaulich hervor. Diesen Zweck verfolgt das eingeschobene Spiel der Rüpel. Seht, ruft der Dichter aus, so ist das steifleinene, phantasiearme Drama eurer literarischen Größen, so der pathetische Schwulst eures Kyd, der seichte Lyrismus eures Greene, die ihr vermißt, und daneben meine blühende Schöpfung! Handwerker seid ihr im Leben wie in der Kunst! „Hätte der, der es geschrieben, sich in Thisbes Strumpfband aufgehängt, so wäre es eine schöne Tragödie.“ Dann wäre mit dem Dichter die Dichtung abgetan. Nur eurer Einfalt und, soweit er vorhanden ist, eurem guten Willen können mein Theseus und ich eure Machwerke verzeihen. Die Abrechnung war gründlich, die „aufstrebende Krähe“ von 1592 hatte sich gerächt. Apollo trägt die Leier und den Bogen. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß auch die einzelnen Gestalten

der Handwerker auf bestimmte literarische Persönlichkeiten zugeschnitten sind, doch mehr als unbewiesene und unbeweisbare Vermutungen lassen sich nicht aufstellen. Zettel, „der beste Kopf in Athen, der einzige, der den Pyramus zustande bringen kann", und so gut wie Pyramus einen Löwen oder Tyrannen, hatte gewiß ein Vorbild in London, und nicht nur die vornehmen Hochzeitsgäste, sondern auch die Herren Gründlinge bei der öffentlichen Aufführung wußten genau, wer hinter dem Mann mit dem Mond, dem vorzüglich brüllenden Löwen, der im Grunde nur ein Schreiner ist, und der zart säuselnden Thisbe verborgen war. Das Ganze zielt parodistisch auf eine falsche Wirklichkeitskunst, die alles, was nicht mit Händen greifbar ist, von der Bühne verbannen möchte. Die Parodie hatte damals ihre Berechtigung und würde sie in veränderter Form noch heute besitzen.

Oberon und Titania mitsamt ihren dienenden Elfen sind eine bunte Gesellschaft, keltischen, germanischen oder gar klassischen Ursprunges, aus der Sage von Hüon von Bordeaux, Chaucers Erzählungen und Ovids Dichtung stammend. Shakespeare hat die entlegenen Bestandteile zusammengeschweißt und die Gestalten, die seit Jahrhunderten im Volksbewußtsein schlummerten, zu poetischer Wirklichkeit erhoben. Seitdem nehmen sie in der Literatur als feststehende Typen einen ständigen Platz ein, aber damals war es eine Tat, auf die Gebilde des Volksglaubens zurückzugreifen statt auf Erzeugnisse der griechischen Mythologie, in denen man den Grundgehalt aller Poesie zu finden glaubte. Shakespeare löst mit feinem Verständnis das dünne Band nicht, das die zarten Wesen mit der Natur verbindet. Es sind keine Götter, sondern Naturgeister, die des Nachts über Wald und Wiesen schweben und auf dem tauigen Grase ihre Tänze aufführen. Sie bleiben unbestimmte Bildungen des Zwischenreiches. Mit den Menschen teilen sie das Gefühl der Liebe, sonst fehlen ihnen gröbere irdische Eigenschaften und Bedürfnisse. Nur Puck macht eine Ausnahme, der koboldartig seine dreisten, aber gutmütigen Streiche treibt. In ihm verkörpert sich der Mutwille, die Launenhaftigkeit der Natur, während

seine Genossen ihre Harmlosigkeit, ihren Frieden und ihr Wohlwollen vertreten. Selbst Oberons Macht ist nur eine beschränkte. Wald und Flur kann er beglücken und fruchtbar machen, aber Gewalt, die Liebe zu erregen, besitzt er alleine nicht. Dazu bedarf er der Zauberblume „Lieb im Müßiggang“, die Amor mit seinem Pfeil einst versehentlich traf, als er vergeblich auf das stolze Herz einer königlichen Vestalin zielte. Ein Kraut, das je nach Gebrauch Liebe erweckt oder aufhebt, kennt auch die italienische Literatur vor Shakespeare. Unter der Vestalin ist niemand anders als die Königin selbst gemeint, die der Vorstellung als Hochzeitsgast beiwohnte. Das Dichter verstand es, eine feine Huldigung für sie anzubringen, eine Schmeichelei, die bei Elisabeth auf besonders günstigen Boden fiel. Sie liebte es, mit Diana oder Cynthia, der keuschen Mondgöttin, verglichen, überhaupt als der Liebe unzugänglich gepriesen zu werden, als eine von denen, wie es auch mit Bezug auf sie in dem Lustspiele I, 1 heißt,

> die dreimal selig, des Bluts Beherrscher,
> so jungfräuliche Pilgerschaft bestehn.

Die Vision Oberons von dem Liebesgeschoß, das an der Fürstin vorüberfliegt, mag sich auf eine der vielen Bewerbungen um ihre Hand beziehen, am wahrscheinlichsten auf die des Grafen Leicester, die während der Feste von Kenilworth mit Aufgebot großen mythologischen Prunkes, aber ohne Erfolg stattfand. Nur hinken Shakespeares Anspielungen dann um zwanzig Jahre hinter den Ereignissen her. Das Kompliment für Elisabeth wirft keinen Flecken auf des Dichters Charakter. Sie hatte Fehler, aber auch große Vorzüge, und wir werden sehen, daß Shakespeare zu schweigen wußte, als er der hohen Dame als ehrlicher Mann nicht mehr huldigen konnte. Zum Schmeichler gegen seine bessere Überzeugung ließ er sich niemals herab. Das ist um so höher anzuschlagen, als die Renaissance in etwas sehr stark aufgetragenen Farben, wo wir schon von Lüge sprechen würden, noch nicht einmal eine Unaufrichtigkeit erblickte.

Die wichtigste Quelle des „Sommernachtstraumes“ bildet

Chaucers Erzählung von Palamon und Arcita. Doch Shakespeare konnte aus ihr kaum mehr als die Idee, daß zwei Männer dieselbe Frau lieben, die Namen des Theseus und der Hippolyta sowie das ritterlich romantische Milieu entnehmen, das auf den klassischen Boden Athens verlegt ist. Es paßt schlecht in die attische Urzeit, aber die anachronistische Darstellungsweise kümmert den Dichter wenig. Die vorhomerischen Helden werden bei ihm zu Kavalieren der Renaissance, und selbst eine griechische Mädchenschule etwa tausend Jahre vor Christus erregt ihm kein Bedenken. In seiner großartigen Sorglosigkeit legt Shakespeare auf das Zeitkolorit gar keinen Wert; die Menschen sind doch immer und überall die gleichen. Was ist ihm Theseus? Ein königlicher Name. Sein Hof? Der Hof der Elisabeth, den der Dichter täglich vor Augen hatte. Der Wald von Athen? Nichts als der heimische Forst von Arden, in den die Verliebten am ersten Maitag hinauspilgern. Shakespeare ist von dem Versuche des „Titus Andronicus“, durch kleinliche Mittel und Äußerlichkeiten, ja sogar fremdsprachliche Zitate ein Bild der historischen Zeit zu entwerfen, gründlich geheilt. Nicht nur in dieser phantastischen Komödie, sondern auch in ernsten Dramen, ja selbst in den Römertragödien hält er an seinem wohldurchdachten Standpunkt fest. Ort und Zeit besitzen keine Bedeutung, wenn nur die Menschen echt sind. Außerdem hat Plutarchs Lebensbeschreibung des Theseus Einzelheiten beigesteuert. Der Mann mit dem Eselskopf ist auch keine Erfindung des Dichters. Er erinnert an Apulejus' Roman vom „Goldnen Esel“, dessen Held in ein Grautier verwandelt wird und kam schon in dem Mimus, der derben Volksposse des Altertums, vor. Volkstümliche Erzählungen scheinen das Motiv durch die Jahrtausende erhalten zu haben, wenigstens war um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien eine Erzählung bekannt, in der ein Liebhaber von einer Fee in einen Esel verwandelt wurde, eine Verzauberung, die auf der Bühne natürlich nur durch den Kopf dargestellt werden konnte.

Mit dem „Sommernachtstraum“ nahm Shakespeare das letzte Gebiet der dramatischen Kunst, das er bisher noch nicht betreten

hatte, das des höfischen Lustspieles, in Angriff und eroberte es beim ersten Sturm. Aber unter der Berührung seines Zauberstabes verlor die Gattung ihren aristokratisch abgeschlossenen, unfruchtbaren Charakter. Aus dem Privatvergnügen einer kleinen Minderheit erwuchs sie zum Gemeingut des ganzen Volkes. An der reichen Tafel des Dichters war für alle gedeckt. Im Jahre 1600 erschienen gleichzeitig zwei Quartausgaben des Stückes bei verschiedenen Herausgebern; es muß also ein begehrter und absatzfähiger Verlagsartikel gewesen sein.

Macht dieses Lustspiel eine Unterhaltung der vornehmen Kreise volkstümlich, so schlägt die nächste Komödie, der „Kaufmann von Venedig“, den umgekehrten Weg ein und rückt einen derben, bei der Masse beliebten Stoff in eine höhere Sphäre. Das war die Geschichte von dem geprellten wucherischen Juden. Die Angehörigen des fremden Volkes, die anders sprachen, sich anders kleideten und unter anderen Gesetzen lebten als alle übrigen Menschen, boten eine unerschöpfliche Quelle des Gelächters. Man fürchtete und haßte die Rasse mit den schwarzen Locken, den gebogenen Nasen und den fremdartigen Gesichtszügen. Etwas Unheimliches haftete den schlotternden Gestalten an. Jeder wich ihnen scheu aus, und desto zufriedener zeigte sich das Volk, wenn ihre Hinterlist und Tücke in der Dichtung zuschanden wurden. Das wirkte wie eine Befreiung von dem beklemmenden Angstgefühl, das jeden in ihrer Nähe überkam. Schon vor Shakespeare hatte sich die Bühne des dankbaren Gegenstandes bemächtigt. Wie immer führte Italien, wo Pietro Aretino in zwei seiner Komödien geprellte Juden auf die Bühne brachte. England folgte und bereits um 1579 besaß das Theater „zum Ochsen“ einen „Juden“, der vielleicht einen ähnlichen Stoff wie Shakespeares Drama behandelte. Kurz darauf trat in einer Moralität, „Drei Damen von London“, ein Jude merkwürdigeweiser als edelmütiger Charakter auf, und später überarbeitete Dekker das alte Stück zu seinem „Juden von Venedig“. Doch der Haupttreffer war auf diesem Gebiet Marlowe mit dem „Juden von Malta“ zugefallen. Aus seinem Barabas erwuchs

Shylock. Die uralte Geschichte von dem Pfund Fleisch fand Shakespeare in der Märchensammlung „Pecorone" des Giovanni Fiorentino, die Erzählung der Kästchenwahl war seit der Übersetzung des Gesta Romanorum 1577 in England heimisch, und die Entführung Jessikas kann man bis zu Masuccios Novellenbuch im fünfzehnten Jahrhundert zurückverfolgen. Es läßt sich nicht sagen, inwieweit die älteren verlorenen Dramen dem Dichter vorgearbeitet hatten, es scheint aber, als ob schon vor ihm die Geschichte des Juden mit der Kästchenwahl verbunden war. Auch aus dem „Euphues" stammende Einflüsse treten noch hervor. Die Handlung, soweit sie Antonio, Bassanio und Porzia umfaßt, schildert wieder das Verhältnis der Liebe zur Freundschaft. Aber diesmal sind beide Gefühle nicht entgegengesetzt, das eine ist nicht der Feind des anderen, sondern sie wirken zusammen, um einen schönen Verein edler, hochgesinnter Menschen zu bilden. Der reifere Dichter bricht mit der konventionellen Auffassung der Sonette und der „Veroneser", die die Liebe zum Weibe als etwas Minderwertiges und mit einer reineren Zuneigung unvereinbar hinstellte. Shakespeare ist zur Selbständigkeit gelangt und sucht nicht mehr durch künstlich herbeigeführte Gegensätze beide Empfindungen gegeneinander abzuwägen. Bassanio liebt Porzia, das verhindert ihn aber nicht, Antonios Freund zu sein. Liebe und Freundschaft stehen als höchste Güter der Menschheit versöhnt nebeneinander. Unter dem Doppelgestirn findet sich die edle Venezianer Gesellschaft zusammen, und ihr gegenüber steht Shylock als Vertreter des Hasses. Wie Richard III. ist er „er selbst allein". Sogar seinen Glaubensgenossen Tubal verbindet nur das Interesse mit ihm, und das eigene Kind, dessen Liebe zu gewinnen er nie versucht hat, verläßt ihn, um durch den Geliebten in eine höhere menschliche Sphäre einzugehen.

Das Lustspiel bietet unter Beobachtung dieser Gegensätze dem Verständnis keine Schwierigkeit, und nur die Ausleger haben das Einfache erschwert, indem sie Absichten und Ideen hineindeuteten, die dem Dichter fern lagen. Der Schluß enthüllt Shakespeares Zweck

am klarsten, und von ihm ausgehend muß der Gehalt des gesamten Dramas festgelegt werden. Der fünfte Akt schildert eine milde klare Sommernacht auf Porzias Besitzung in der Umgebung von Venedig. Die Brenta rauscht leise dem nahen Meere zu, der Abendwind weht auf weichen Flügeln durch die Bäume des Parkes von Belmont, die Sterne schauen leuchtend vom dunkeln Himmel herab. Eine geheimnisvolle Weihe liegt über der Natur. Das Auge wendet sich hinauf zu dem mächtigen Firmament, als ob dort oben das große Geheimnis der Schöpfung mit goldenen Zeichen eingeschrieben stände. Musik klingt aus der Ferne, leise und melodisch. Sind's irdische Instrumente, die diese Töne erzeugen, oder ist es die Harmonie der Sphären, die das ganze Weltall mit zauberhaften Klängen durchdringt? Hier sitzen Jessika, die entlaufene Tochter des Juden, und ihr Liebhaber Lorenzo. Porzia, die Herrin des Hauses, ihr Gatte Bassanio und der „königliche Kaufmann" Antonio mit ihren Freunden kommen dazu. Alle sind wie Geschwister untereinander und leben in einem vornehmen, auf Gesinnungsgleichheit begründeten Kommunismus. Und gegen einen aus diesem schönen Verein hat sich ein Ungeheuer erhoben, das, geschützt durch den unbarmherzigen Wortlaut des Gesetzes, ihn arglistig den Freunden zu entreißen und zu ermorden suchte. Noch einmal wird das grausige Abenteuer durchgesprochen, wie Antonio den Schuldschein unterschrieb, der dem Juden ein Pfund seines Fleisches preisgab, wie alle seine reichbeladenen Schiffe ausblieben und er dem grausamen Feinde zum Opfer fiel. Noch einmal durchzittert Spannung und Empörung alle Herzen. Bassanio drückt teilnahmsvoll die Hand des schwergeprüften Freundes an seiner Seite, eine Träne rinnt aus Porzias schönen Augen, und Jessika errötet über den unnatürlichen Vater. Doch der Druck hebt sich, die Sorge löst sich in Lachen auf. Durch die Verschlagenheit eines klugen Mädchens ist es gelungen, die Listen des Feindes zu überlisten und den bedrohten Gefährten aus seiner Umschlingung zu befreien. Der harmonische Kreis liebender Freunde ist wieder vereint, der blutdürstige Gegner für immer vernichtet.

Das Grausen zieht vorüber wie ein entsetzliches Nachtgesicht, von dem die Klarheit des nächsten Tages keine Spur mehr vorfindet. So hat Shakespeare die Komödie geschrieben und so wird sie verstanden und gespielt werden, wenn einst die letzten Reste des Glaubens- und Rassenhasses von der Erde verschwunden sind und nur noch als Erinnerung an einen längst überwundenen Alpdruck unter den Menschen leben.

Shylock erscheint als Vertreter des Glaubens- und Rassenhasses, nicht die Venetianer. „Ich will mit euch kaufen und verkaufen, mit euch gehen und stehen, und was dergleichen mehr ist; aber ich will nicht mit euch essen, mit euch trinken, noch mit euch beten“, sagt er I, 3 zu den Christen. Er ist es, der sich hochmütig von der Welt absondert, der in dem Gefühl der Überhebung, dem auserwählten Volk anzugehören, das Treiben der anderen verachtet, der in der Sucht nach Gold jede menschliche Empfindung in seiner Brust erstickt, der endlich in wucherischer Gier wie ein Wolf in die gesicherte bessere Existenz anderer einzubrechen trachtet. Diese Motive haben bei seinem Vorgehen gegen Antonio die führende Stimme; selbst das Rachegefühl des Unterdrückten tritt gegen sie zurück. Aber es war Shakespeare bei seinem liebevollen Verständnis für alles Menschliche unmöglich, ein Zerrbild zu schaffen, ein widernatürliches Ungeheuer wie Marlowes Jude mit seinem aberwitzigen Blutdurst. Bei dem Vertragsabschluß, der Verpfändung des Pfundes Fleisch, läßt er Shylocks Absicht im Dunkeln: der Wucherer will nur einen unangenehmen Konkurrenten, der durch seine Freigebigkeit den Zinsfuß auf dem Venezianer Markt herabdrückt, „an der Hüfte fassen und seinem alten Grolle gütlich tun“. Erst als an ihm selber Raub vollführt wird und seine Tochter davonläuft, kommt sein unersättlicher Haß zum Durchbruch, erst da verdrängt der Blutdurst den Geiz. Wenn der Dichter die kümmerlichen Gestalten der schachernden Juden, deren elendes Aussehen einer seiner Zeitgenossen beschreibt, verhöhnt und verachtet durch die Straßen Londons schleichen sah, dann fühlte er auch mit ihnen. Während er am „Kaufmann“ dichtete, wuchs er ganz

in Shylocks Seele hinein. Er empfand, wie es dem Geknechteten zumute ist, und es entstanden I, 3 die furchtbaren Anklagen:

> Schöner Herr, am letzten Mittwoch
> spiet Ihr mich an; Ihr tratet mich am Freitag,
> ein andermal hießt Ihr mich einen Hund:
> für diese Freundlichkeiten will ich Euch
> die und die Gelder leihn.

Die ganze seit Jahrtausenden getragene Schmach des jüdischen Stammes bricht hervor, der ganze Schmerz des Unterdrückten bäumt sich gegen den Peiniger auf, der endlich in seine Gewalt gegeben ist. Shylock wächst zu tragischer Größe empor, wenn er III, 1 in die leidenschaftlichen Worte ausbricht: „Ich bin ein Jude. Hat nicht ein Jude Hände, Organe, Gliedmaßen, Sinne, Empfindungen, Leidenschaften? Ist er nicht mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, erwärmt und durchkältet von eben dem Winter und Sommer wie ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen?“ Wider die Absicht des Dichters gewinnt er das Mitgefühl der Zuschauer, das ausschließlich mit Antonio sein soll. Auf seiner Seite steht das höhere Recht. Deshalb unterläßt es Shakespeare, den Juden in seinem ersten Schmerz über die entlaufene Tochter zu zeigen; der Anblick des unglücklichen Vaters hätte die Sympathie zu stark auf seine Seite gebracht. Das Wesen des Stückes wird vernichtet, wenn dieser ergreifende Affekt, wie es meist auf dem Theater geschieht, in einer stummen Szene vorgeführt wird. Wir dürfen davon nur durch Solanios und Salarinos spöttische Schilderung hören. Wenn auch Shylocks Haß subjektiv motiviert ist, so muß er doch objektiv als ungerechtfertigt erscheinen. Die Absicht wird in der Gerichtsszene mit großer Kunst durchgeführt. Antonios Ergebung, die Bitte der Freunde, der Appell an die Gnade des Wucherers, ja sogar der an seinen Geiz bleiben wirkungslos; in der Brust des Juden

lebt kein Gefühl mehr als das der nackten Grausamkeit, und um diese niederzuhalten, darf jedes Mittel Anwendung finden.

Shylock ist kein Glaubensmärtyrer. Selbst sein Haß erweist sich nur in einem leidenschaftlichen Ausbruch als groß, nicht in der Durchführung. Der Sprößling eines seit Generationen unterdrückten Stammes erhebt sich nicht zu solcher Höhe. Der Sklave kann sich gegen seinen Herrn auflehnen und ihm wie ein Hund von rückwärts an die Waden fahren, aber beim Anblick der Peitsche kriecht er zurück. So der an die Schmach des Duldens gewöhnte Jude. Shylock haßt den Antonio; er kann dem Rechte nach das Pfund Fleisch und das Leben des Gegners nehmen, aber es kostet den eigenen Kopf. Für eine starke Natur wäre der Einsatz nicht zu hoch, wo es gilt, den glühenden Rachedurst zu kühlen. Shylock bricht vor der Entscheidung zusammen. Er verlegt sich aufs Feilschen; er will sich mit dem doppelten, dem einfachen, selbst dem halben Betrag seiner Forderung begnügen, und da er nichts erhält, läßt er sich zum Schluß das armselige Leben von den verhaßten Feinden schenken. Er bleibt nur ein jüdischer Händler, kein Mann, der mit Gefahr des eigenen Kopfes Blut statt Geldes verlangt. Nur aus dem Hinterhalte, wo er sich selbst gesichert glaubte, konnte er den Gegner anfallen.

Mit seinen Vorzügen und Fehlern ist er, wie Lanzelot Gobbo von ihm sagt, „ein rechter Jude“. Zwei Gestalten bezeichnen in der Literatur die Stellung der Israeliten: Lessings Nathan und Shylock. Der Dichter der Aufklärung machte sich die Sache leicht; er stellt einen mit allen Tugenden begabten Menschen hin und gibt ihm einen jüdischen Namen, in der Art von Mrs. Beecher-Stowe, die einen edeln Philosophen, den Onkel Tom, schwarz anstreicht und als Negersklaven ausgibt. Wie anders Shakespeare! Sein Shylock ist ganz Jude. Der scharfe Verstand, die eiskalte Leidenschaft, die trotz heftigster innerer Erregung nie die Klarheit des Urteiles trübt, die Buchstabengläubigkeit, der talmudistisch ausgebildete Gesetzessinn, das mangelnde Verständnis für jede phantastische Fröhlichkeit, die Wuchergier und selbst die durch äußere Satzung festgelegte Ehrbarkeit sind

Kennzeichen der Rasse. Das gilt auch für seine Sprache. Die vielen biblischen Wendungen, der häufige Gebrauch der rhetorischen Frage, die Vorliebe für allgemeine Sentenzen, die Wiederholung des schon Gesagten zeugen für seinen echt jüdischen Ursprung. Ein englischer Forscher hat nachgewiesen, daß sogar die hebräischen Namen richtig im Geist der Sprache gebildet sind. Sollte der Dichter zu einem Sprossen dieses rätselhaften Volkes, das trotz der strengsten Bestimmungen aus England nicht auszurotten war, in näherer Beziehung gestanden haben? Einen von ihnen hat er sicher gekannt, und dieser gab vielleicht den Anstoß zu der Dichtung. Das war der jüdische Leibarzt der Königin, Rodrigo Lopez. Am 7. Juni 1594 wurde er hingerichtet, angeblich weil er sich von Philipp II. von Spanien hatte bestechen lassen, die englische Monarchin zu vergiften. Der Haß gegen die Juden lebte damals im Volk aufs neue auf, und Shakespeare war ganz der Mann, die Stimmung zum Vorteil seines Theaters auszunutzen.

Das Verhalten der Gegenspieler Shylocks, der edeln Venezianer, ist vielfach bemängelt worden, besonders in der bekannten Kritik Heinrich Heines. Dazu liegt eine scheinbare Berechtigung nur dann vor, wenn die Gestalt des Juden fälschlich als Märtyrer aufgefaßt und dadurch das Verhältnis zu seinen Gunsten verschoben wird. Nach des Dichters Absicht hat der „königliche“ Antonio das Recht, Shylock zu schmähen, zu treten und anzuspeien, wie der Edle, wo er das Gemeine findet, es vernichten darf und soll. Es ist ein Verdienst Lorenzos, Jessika zu entführen, die ein besseres Los verdient, und Geld und Juwelen in andere Hände überzuleiten, die von dem Besitz einen würdigeren Gebrauch machen. Es mag sein, daß wir Shakespeare hier nicht in allen Punkten folgen können, daß wir für Shylocks väterliche Rechte, sein Eigentum und auch für seine Religion, zu deren Wechsel er durch Porzias Urteil gezwungen wird, ein größeres Maß von Rücksicht verlangen. Aber darum darf man nicht das ganze Stück auf den Kopf stellen und die edeln Venezianer als Lumpen, Glücksritter und haltlose Gesellen ausgeben. Die Freundschaft Antonios und Bassanios bleibt

trotz alledem der Bund zweier hochgesinnter Geister. Wie viel reicher erscheint ihre Neigung als die Valentins und Proteus'! In feiner Weise sind ihre Seelen aufeinander eingestimmt. Der schwermütige, tiefer empfindende Kaufmann hat das Bedürfnis, sich an den kräftigen Freund anzuschmiegen, um dessentwillen „allein er die Welt liebt". Bassanio ist der stärkere und lebensfrohere. Er schätzt die Freundschaft, aber sie füllt ihn nicht ausschließlich aus. In der Verachtung des Geldes stimmen beide überein, ein Charakterzug, der im Gegensatz zu Shylocks Überschätzung steht. Er steigert sich bis zum Leichtsinn und wird dadurch eine Quelle schwerster Bedrängnis für die Freunde, befähigt auf der andern Seite aber auch Bassanio, unter dem Kästchen das unscheinbare bleierne zu wählen und sich zu Porzia zu erheben.

Sie allein von allen Personen des Dramas steht auf einer Höhe, zu der die materiellen Sorgen nicht hinanreichen. Ein fürstlicher Reichtum erhebt ihr Leben zu lichtem Glanz und reiner Schönheit. Alle Güter der Kultur und Kunst sind zusammengetragen, um ihr Dasein anmutig zu gestalten. Sie ist die edelste Tochter der Renaissance, voll von Würde, Grazie, Schalkheit und Munterkeit, ein Mädchen, aber durch ihre selbständige Stellung an alle Rechte und Ehren einer Frau gewöhnt. Sie kennt den eigenen Wert, aber im Vergleich mit dem Geliebten erscheint sie sich III, 2 gering, nur:

> ein unerzognes, ungelehrtes Mädchen,
> darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt
> zum Lernen ist; noch glücklicher, daß sie
> zum Lernen nicht zu blöde ward geboren.

Nur um des Gatten willen möchte sie „noch tausendmal so schön, zehntausendmal so reich" sein. „Die arme rauhe Welt besitzt ihresgleichen nicht", wie Jessika III, 5 sagt, und dennoch entäußert sie sich in Bescheidenheit des eigenen Urteiles und macht die Entscheidung über ihre Liebe und Ehe nach dem Willen des verstorbenen Vaters von der Kästchenwahl abhängig. Als Prüfung der Freier kommt ihr eine symbolische Bedeutung zu, aber darüber hinaus setzt sie

Porzia und Jessika, sowie beider Väter in einen wohl durchdachten Gegensatz. Das Familienhaupt herrscht bei Shakespeare als unbedingter Gebieter der Tochter, sie soll nach Theseus' Ausspruch im „Sommernachtstraum" Wachs in seiner Hand sein. Jedoch dem Rechte entspricht die Pflicht gegen das Kind. Porzias Vater, der „allezeit tugendhaft" war, hat sie erfüllt, und deshalb muß sein Wille selbst nach seinem Tode heilig gehalten werden, wenn auch das eigene Herz andere Wünsche hegt. Shylock dagegen verlangt nur die Rechte des Erzeugers. Er mag nicht ohne Liebe sein; den Ring seiner Lea hätte er nicht für einen „Wald von Affen" weggegeben, und auch die Tochter nimmt einen Platz in seiner Brust ein, allerdings hinter dem über alles geschätzten Gold. Aber seine Erziehung ertötet Jessikas beste Gefühle, statt ihre Neigung zu gewinnen. Zwischen ihm und seinem Kinde besteht kein sittliches Band. Ohne eine Pflicht zu verletzen, kann die Tochter sich von ihm lossagen. Sie darf ungehorsam sein, während Porzia sich dem Willen des Vaters unterordnen muß und gern unterordnet. In einer auf der rechten Grundlage aufgebauten Familie, wo jedes Glied nur in dem Wohle des andern lebt, kann ein solcher Konflikt der Pflichten überhaupt nicht entstehen. Die edle Selbstentäußerung überträgt Porzia in die Ehe. Sie begrüßt Bassanio als „Gemahl, Führer und König" und unterwirft sich bescheidenen Sinnes ihm so willig wie einst dem Vater. Ihre Liebe kennt keinen Egoismus. Kaum daß der Bund geschlossen ist, treibt sie selbst den zögernden Gemahl an, der Freundespflicht in Venedig zu genügen. Doch bei allen ihren hohen Eigenschaften des Herzens und der Seele verschwimmt sie nicht zu einer ätherischen Engelsgestalt, sondern bleibt ein Wesen von Fleisch und Blut, so praktisch wie nur eine von Shakespeares Frauen. Spielend löst ihr weiblicher Scharfsinn das Rätsel, vor dem ganz Venedig, mit dem Dogen und dem weisen Senat an der Spitze, ratlos verzweifelt. Als verkleideter Richter weiß sie den Wucherer in der eigenen Schlinge zu fangen. Aber durch ihre Person wächst die kecke Mädchenlist zu hoher sittlicher Bedeutung empor. Die Gnade

tritt der starren Satzung des Rechtes gegenüber. Shylocks Anspruch ist ausgelöscht von ihrem Glanze. Gnade! Das Wort ist noch nie an das Ohr des gehetzten Juden gedrungen, es sagt ihm so wenig wie dem blinden Maulwurf das Licht der Sonne. Zwei Weltanschauungen treffen aufeinander. Porzia, die Schöne, Reine, Unschuldige, fühlt sich IV, 1 von der Erkenntnis durchdrungen,

> daß nach dem Lauf des Rechtes unser keiner
> zum Heile käme.

Shylock dagegen will nur sein Recht und fordert die Folgen seiner Taten auf sein Haupt. Entkleidet man die Religionen ihres kirchlichen Charakters und dogmatischen Inhaltes, so ist der innerste Gegensatz des Juden- und Christentumes scharf getroffen. Das eine rechtet mit Gott, das andere erwartet durch sein Erbarmen die Erlösung.

Es charakterisiert Shakespeares Objektivität, daß Freunde wie Feinde der Juden ihn auf Grund des „Kaufmanns von Venedig" zu den Ihren zählen. Ein Philosemit ist der Dichter nicht, eine Auffassung, die geistreichelnde Schauspieler häufig in das Drama hineintragen; aber auch von einem gläubigen Christentum zeigt er sich weit entfernt. Von dem äußeren Bekenntnis hält er gar nichts, wie Lanzelots Spott über Jessikas Taufe beweist, die nur dazu diene, die schon hinreichend große Zahl der Christen zu vermehren und die Preise des Schweinefleisches in die Höhe zu treiben. Der düsteren Beschränktheit Shylocks stellt Shakespeare nicht den christlichen Priester oder einen den irdischen Begierden entrückten Heiligen gegenüber, sondern ein munteres Mädchen, das der Wunsch, dem geliebten Manne den bedrohten Freund zu erhalten, auf den rechten Weg führt. Von Religion im engeren Sinne ist in dem Drama überhaupt nicht die Rede. Aber wenn es galt, den sittlichen Wert und den Kulturgehalt der beiden Lehren gegeneinander abzuwägen, so gelingt es Shakespeare in sicherer, dichterischer Empfindung. Dem beschränkten Zelotismus, dem Buchstabenglauben des Judentums gegenüber vertritt Porzia eine freudige freie Lebensauffassung, die innerlich auf der Lehre des Evangeliums beruht.

Die schöne Venezianerin verkörpert nicht das „Ewig-Weibliche“ Goethes, sie ist keine entsühnte Büßerin, die zu „höheren Sphären“ emporführt, nicht die Beatrice Dantes,

> ein Weib im hellen Sternenkranze,
> die so viel Ehr' und so viel Licht empfangen,
> daß sie bewundernd schaut in ihrem Glanze
> der Geist, der pilgernd konnt' emporgelangen.
>
> (Vita Nuova, Übersetzung von Federn.)

Die Renaissance besaß andere Ideale, die fest in der Erde wurzelten. Ihr höchstes Ziel war ein Leben in Schönheit, im Vollgenuß von allem, was es Großes und Herrliches auf dieser Welt gibt. Die Verkörperung eines solchen Daseins stellt die edle venezianische Patriziertochter dar.

Es ist Mode geworden, den „Kaufmann von Venedig“ einer juristischen Kritik zu unterwerfen. Ein törichtes Unternehmen, denn der Dichter waltet als sein eigener Gesetzgeber im Reich der Phantasie. Es bedarf keiner Ausführung, daß nach dem positiven Recht jeder Kulturnation Shylocks und Antonios Vertrag, die Verschreibung eines Pfundes Fleisch, als auf eine verbrecherische Handlung gerichtet, von Anfang an nichtig ist. Nur die Rechtsysteme sehr primitiver Völker dehnen in einseitig formalistischer Weise eine Schuldforderung bis auf die Person des Verpflichteten aus; z. B. gewährte das altrömische Zehntafelgesetz einer Mehrheit von Gläubigern die Erlaubnis, den zahlungsunfähigen Schuldner in Stücke zu schneiden. Aber ausdrücklich wird hinzugefügt, es solle bedeutungslos sein, ob sie etwas mehr oder weniger geschnitten hätten. Dasselbe gilt von Antonios Schuldschein. Ist er einmal gültig, so kann er durch Porzias Einwendungen nicht entkräftet werden. Das Recht, ein Stück Fleisch vom Herzen zu schneiden, schließt Blut und alle Folgen in sich, aus denen zu Shylocks Nachteil die Nichtigkeit seines Anspruches hergeleitet wird.

Es bedarf eines besonderen Hinweises auf die technische Meisterschaft Shakespeares, die dieses Drama zum erstenmal in glänzendster Weise bewährt. Die Aufgabe war schwer genug; es galt, zwei nur durch innerliche Wechselbeziehungen verbundene

Handlungen äußerlich ineinander zu verarbeiten und dabei die Tragik der einen der Heiterkeit der anderen unterzuordnen. Beides ist gelungen, wenn wir die richtige Auffassung Shylocks zugrunde legen. In der großen Gerichtsszene des vierten Aktes stoßen die beiden Seiten des Stückes aufeinander, die sich bis dahin auf getrennten Schauplätzen abgespielt haben; hier Porzia, dort Shylock. Die tragische Spannung wird bis auf das Äußerste gesteigert, bis zu dem letzten Abschied, den Antonio von der Welt und den Freunden nimmt. Zwar die Anwesenheit Porzias, „des zweiten Daniel, des weisen Richters", gibt die Gewähr, daß es nicht zum Schlimmsten kommt. Aber die Aussicht auf Rettung scheint völlig verschwunden. In der höchsten Not äußern Bassanio und Graziano den Wunsch, lieber ihre Frauen zu verlieren als einen Freund wie Antonio. Die verkleideten Mädchen greifen die Bemerkung auf, um sie in das Komische zu ziehen: die Spannung löst sich, und der Übergang in den heitern Ton des Lustspieles ist durch den Scherz gewonnen. Zugleich dient dieses Moment dazu, den aus Boccaccio stammenden Zwischenfall von dem geschenkten und weitergegebenen Ring vorzubereiten, der die kurze lustige Verwickelung des letzten Aktes bildet. Die scheinbar zufälligen Bestandteile seines Werkes weiß der Dichter mit feinster Kunst zu verknüpfen und auseinander hervorgehen zu lassen. Auch seine Sprache reift der Vollkommenheit entgegen. Sie enthält hier nicht so viele lyrische Formen wie in „Romeo" und im „Sommernachtstraum", aber das Zwiegespräch Lorenzos und Jessikas in der Mondnacht ist vielleicht das Melodischste, was der Dichter je geschrieben. Ein voller kräftiger Rhythmus herrscht in dem Drama, ein Wohlklang des Verses, der aber niemals auf Kosten der Wahrheit des Ausdruckes erreicht wird. Die Stilmängel der Jugendkomödien verschwinden, nur selten stören noch Concetti, unpassende mythologische Vergleiche und übertrieben durchgeführte Bilder.

Henslowe vermerkt in seinem Tagebuch unter dem 25. August 1594 die Aufführung einer „Venezianischen Komödie". Das kann der „Kaufmann" nicht gewesen sein, immerhin wird Shakespeare

um diese Zeit, nach der Hinrichtung Rodrigo Lopez', sein Drama begonnen haben. 1598 war es vorhanden und wird von Meres erwähnt. Die erste Aufführung, bei der Burbage mit großem Erfolg den „rothaarigen Juden" spielte, mag 1595 oder 1596 fallen, denn der Autor von „Wily Beguiled", einem Stücke, das im nächsten Jahr verfaßt ist, scheint einige, allerdings nicht mit Sicherheit beweisbare Anleihen bei Shakespeare gemacht zu haben. Stilistische Gründe deuten auch auf eine Entstehungszeit nicht unmittelbar nach dem „Sommernachtstraum" hin. Zwei Quartausgaben erschienen bei verschiedenen Verlegern, aber merkwürdigerweise von demselben Drucker stammend, 1600. Die zweite davon wurde 1637 und 1652 wieder aufgelegt. Vermutlich verfolgte auch die letzte Ausgabe eine antisemitische Tendenz, denn es fällt auf, daß sie gerade in dem Jahre herauskam, als die Wiederzulassung der Juden in England auf der Tagesordnung stand.

„Der Kaufmann von Venedig" nimmt einen hervorragenden Platz unter des Dichters Komödien ein. Nur eine Kritik, die sich mit der Schilderung Shylocks nicht befreunden kann, vermag von einer Konzession an den groben Geschmack des Pöbels zu reden. Shakespeare war mit großer Liebe an der Arbeit und hat viel von seinem eigensten Wesen hineingelegt, sowohl in Antonios Schwermut als in Porzias glückliche Heiterkeit, in Shylocks Tragik wie in Lanzelot Gobbos Witz.

Alle diese Elemente, Melancholie und Scherz, bedeutungsvoller Ernst und derbe Komik, finden sich auch in dem nächsten Lustspiel „Viel Lärm um nichts", und doch stand der Dichter offenbar diesem Drama mehr äußerlich gegenüber. Fließt der „Kaufmann" mittelbar aus dem Charakter des Verfassers hervor, so ist „Viel Lärm um nichts" mehr das Erzeugnis einer großen Kunst, die im Bewußtsein ihrer unfehlbaren Sicherheit bei allem blendenden Glanz stellenweise in Routine verfällt. Scherz und Ernst gehen in der Komödie nicht ineinander auf, ein Zwiespalt bleibt vorhanden. Die heiteren Teile rufen die Erinnerung an die Witzgefechte und die Clowntypen der „Verlorenen Liebesmühe" wach, während die

tragische Handlung die drohenden Schrecken „Othellos“ und „Cymbelines“ in einem abgeschwächten Tone voraufnimmt. Sie stammt aus Ariostos Erzählung von Ginevra und Ariodante im fünften Gesang des „Rasenden Rolands“, der 1565 ins Englische übertragen wurde. Spenser benutzte ihn in seiner „Feenkönigin“, und selbst auf die Bühne waren die Vorgänge schon 1583 gekommen. Ob dies ältere Werk Shakespeares Drama beeinflußt hat, läßt sich nicht sagen; innere Gründe lassen vermuten, daß er wieder ein italienisches Stegreifstück benutzte, doch die vorhandenen Szenarien enthalten zwar manchen Einzelzug aus „Viel Lärm um nichts“, aber nichts, was der Haupthandlung des Stückes entspricht. So müssen wir uns darauf beschränken, diese auf eine Novelle in Belleforests Histoires Tragiques zurückzuführen. Hier fand Shakespeare die Geschichte eines liebenden Paares, das durch den Streich eines Schurken auseinandergerissen wird. Don Juan läßt Claudio ein verliebtes Gespräch belauschen, das angeblich seine Braut, in Wirklichkeit eine unterschobene Person in nächtlicher Dunkelheit mit einem anderen Manne führt. Der Liebhaber kann an ihrer Untreue keinen Zweifel hegen, doch er beherrscht sich und wartet mit seiner Rache bis auf den Tag der Trauung selbst. Erst als der Priester die Hände des Paares zusammenlegen will, verstößt und beschimpft Claudio die unglückliche Hero. Sie fällt in Ohnmacht und wird leblos weggetragen. Allgemein gilt sie als tot, während sie versteckt gehalten wird, bis ein freundlicher Zufall auf die Spur der Verleumdung führt und den reuigen Geliebten in ihre Arme zurückbringt.

Um diesen ernsten Vorgängen einen lustspielartigen Charakter zu wahren, schlug Shakespeare nicht den einzig möglichen Weg ein, ihre innere Gefährlichkeit aufzuheben, sondern stellte ihnen äußerlich ein möglichst heiteres Gegenspiel gegenüber. Er erfand die lustige Handlung von Beatrice und Benedikt, zwei geschworenen Liebes- und Ehefeinden, die durch die Nachrede der Mitmenschen zusammengeführt werden, wie das ernste Paar durch sie getrennt wird. Jeder von ihnen erlauscht ein Gespräch, dessen Inhalt ihm

die Gewißheit von der angeblichen Liebe des anderen Teiles gewährt. Die Wirkung ist vollständig. Die bisherige Abneigung verwandelt sich sofort in glühende Leidenschaft, verläuft also gerade umgekehrt wie Claudios Liebe, die unter der Einwirkung eines betrügerischen Gespräches in Haß umschlägt. Die Abhängigkeit der Menschen von dem unfaßbaren, wesenlosen, aber doch allmächtigen Schemen der Nachrede bildet den leitenden Gedanken der Komödie. Er kommt in der ernsten wie in der heiteren Handlung zum Ausdruck und steigert sich zur burlesken Komik in der Gestalt des biederen Konstablers Holzapfel, der es durchaus aufgeschrieben haben will, daß er ein Esel ist. Die öffentliche Meinung, das durch den Schein entstandene Gerücht, beherrscht die Menschen. Sie macht aus der keuschen Hero eine treulose Dirne, aus dem braven Claudio einen eifersüchtigen Tyrannen, aus dem guten Fürsten einen selbstsüchtigen Freund. Sie zwingt Benedikt und Beatrice in die Rolle von Eheverächtern und ebenso willkürlich in die von Liebhabern hinein. Der Mensch kämpft vergebens gegen ihre bestimmende Gewalt an, der Zufall muß ihm zu Hilfe kommen. Die Verleumdung Heros, um deren Aufklärung ein liebevoller Vater und ein wackerer Priester, überhaupt alle Verständigen sich vergebens bemühen, wird durch zwei Narren aufgedeckt, denen der Erfolg ungesucht in den Schoß fällt. Ohne die Hindernisse der Nachrede könnte das Stück nach dem ersten Akt mit einer Doppelhochzeit schließen, es ist nur viel Lärm um nichts, der den frohen Ausgang hinausschiebt, haltlose Seifenblasen, deren giftiger Hauch aber leicht ein Menschenglück vernichten könnte.

Die Nachrede der lieben Nachbarn und Freunde mußte in dem Drama in eine bestimmte Form gebracht werden, und zwar äußert sie sich meistens in dem Erlauschen eines fremden Gespräches. In dieser Beziehung zeigt sich Shakespeare nicht glücklich, sei es, daß wirklich Erfindungsgabe die schwächere Seite seines Genies war, sei es, daß der durch den Erfolg verwöhnte Dichter sich mit der Wahl seiner Kunstmittel keine großen Beschwerden machte. Des Publikums war er ja unter allen Umständen sicher. Es ist begreiflich und im Sinne des leitenden Gedankens gerechtfertigt, daß

sowohl Heros Verleumdung als die Wandlung in Benedikts und Beatricens Gefühlen auf das noch dazu künstlich herbeigeführte Erhaschen eines fremden Gespräches aufgebaut ist, aber das Motiv wird zu Tode gehetzt. Einer von Antonios Leuten belauscht den Fürsten und Claudio, dem Bösewicht Borachio glückt dasselbe, Don Juan wieder hört eine Unterhaltung Don Pedros und Leonatos durch einen Zufall an, und ebenso wird Benedikt Zeuge einer solchen. Diese Beispiele finden sich allein in der Exposition. Manche Kritiker wollen in der Wiederkehr desselben Motives eine planvolle Absicht des Dichters, eine feine Einkleidung des Zufalles erblicken. Das geht zu weit. Der Zufall hat einen berechtigten Platz in der Komödie, aber sein Wesen besteht in dem überraschenden einmaligen Vorkommen, nicht in der beständigen Wiederholung desselben Motives. Dadurch verlieren die Ereignisse gerade den Charakter des Zufälligen und erscheinen wie eine Notwendigkeit. „Viel Lärm um nichts" erweckt den Eindruck, als ob zwei Menschen überhaupt nicht miteinander reden könnten, ohne daß ein ungewünschter und ungesehener Lauscher hinter ihnen stände. Als Entschuldigung für Shakespeare dient bis zu einem gewissen Grade sein Theater. Mit der Möglichkeit verschiedener, gleichzeitiger Bühnenfelder machte es das Horchen wahrscheinlicher und weniger störend, da die Personen leichter voreinander verborgen gehalten werden konnten.

Der Reiz des Lustspieles ist nicht so sehr in der Handlung selbst als in der Charakterzeichnung und der Ausgestaltung der einzelnen Szenen zu suchen. Auch hier überwiegt der komische Teil den ernsten, und sogar so erheblich, daß das Stück bei Shakespeares Zeitgenossen einfach mit dem Titel „Benedikt und Beatrice" bezeichnet wurde. Der Liebhaber Claudio wirkt trotz seiner Ritterlichkeit und aufrichtigen Herzensneigung nicht sympathisch. Die Art, wie er auf die Verstoßung Heros noch die öffentliche Beschimpfung häuft, bleibt immer ein Zeichen mangelnder Seelengröße, wenn jene auch nach der Auffassung der Renaissance das gute Recht des beleidigten Gatten und Bräutigams war. Der edle Fürst Don Pedro billigt die Grausamkeit, ja der Vater der Gekränkten selbst

erblickt darin kein Unrecht, falls seine Tochter sich wirklich vergangen hat. Außerdem soll gerade aus der Härte der Vergeltung, die er mit tränenden Augen vornimmt, ein Rückschluß auf Claudios übergroße Liebe gezogen werden. Der Frauentypus der edlen Dulderin, der Griseldisnatur, die alles erträgt und alles verzeiht, der sich in Julia aus den „Beiden Veronesern“ ankündigte, reift in Hero der Vollendung entgegen. In rührender Hilflosigkeit bricht sie unter der Verleumdung zusammen. Der Schlag trifft sie wie ein unbegreifliches Naturereignis, gegen das keine Verteidigung möglich ist; und gerade ihr Verstummen trägt dazu bei, den irrigen Glauben des Bräutigams und des Vaters zu bestärken. Keinen Laut des Tadels hat sie für die Grausamkeit des Geliebten. Als er reuig zu ihr zurückkehrt, reicht sie ihm ohne Vorwurf die Hand und folgt ihm, als ob sie ihm überhaupt nichts zu verzeihen hätte. Es liegt eine tiefe seelische Vornehmheit in Heros Wortarmut, in dieser Zurückhaltung, die ihre Gefühle nicht äußert; in der weiblichen Schwäche, die, mit den Mitteln und Wegen dieser Welt nicht vertraut, allen Unbillen des stärkeren Mannes schutzlos preisgegeben ist.

Beatrice bildet das genaue Gegenstück. Munter, keck, zungengewandt, witzig, nie um eine Antwort verlegen, weiß sie sich ihrer Haut trefflich zu wehren. „Es tanzte eben ein Stern, unter dem bin ich geboren“, sagt sie II, 1 selber. Es war ein lustiger Stern, doch zu allem Übermut gab er ihr den scharfen Verstand und ein grundgütiges Herz. Bei der Verleumdung Heros, an der sie allein nicht einen Augenblick zweifelt, erhebt sie sich zu tragischer Empörung, und nichts Geringeres als den sofortigen Tod Claudios verlangt diese echte Tochter der Renaissance von Benedikts Liebe. In solchen Momenten kommt ihre innere Natur zum Durchbruch, die sie sonst hinter einem spöttischen Übermut verbirgt. Darin gleicht sie Benedikt. Jeder vornehm empfindende Mensch besitzt eine tiefe Scheu, seine besten Gefühle vor der Welt zu offenbaren. Lieber den Narren spielen, den Witzbold des Fürsten, den Verächter der Liebe, als das eigene leicht empfindsame Herz bloßstellen. Da

droht keine Gefahr, mißverstanden zu werden. Aus dieser Besorgnis erwächst die Ehefeindschaft bei ihm und Beatrice. Sie entspringt nicht einer durch den kritischen Verstand erworbenen Überzeugung, sondern der gefühlsmäßigen Furcht, die eigene Natur und das Herzensbedürfnis nach einem anderen liebenden Wesen zu enthüllen. So kann ihr Widerstand auch nicht durch Gründe, sondern nur durch einen stärkeren Affekt überwunden werden. Die beiden gleichgearteten Charaktere fühlen sich sofort zueinander hingezogen, aber der falsche Stolz zwingt sie, eine Rolle weiter zu spielen, in der sie sich vor der öffentlichen Meinung festgelegt haben. Hinter Witzgefechten und gegenseitigem Spott verbirgt die aufkeimende Liebe sich nur schlecht. Diese Szenen erinnern an ähnliche in „Verlorene Liebesmüh", aber dort sind sie frostig und konventionell, nichts als äußerliche Zutaten, während sie hier mit Notwendigkeit aus der Situation und dem Wesen der auftretenden Personen fließen und psychologische Stufen ihrer Entwickelung darstellen. Die beiden müssen sich aneinander reiben und wie zwei edle Diamanten gegenseitig abschleifen. Das Mittel, das zu ihrer Bekehrung verwendet wird, ist vortrefflich gewählt. Es erleichtert den beiden spröden Naturen das Eingeständnis der eigenen Neigung, da ein solches, wenn auch unfreiwillig, von der anderen Seite schon vorausgegangen sein soll, befreit sie von der Furcht einer Zurückweisung und wendet sich gerade an das Gefühl, das bei edeln Menschen am stärksten wirkt, an das Mitleid mit dem angeblichen Liebesschmerz des anderen Teiles. Wie Shakespeare meistens die Liebe selbst in einem plötzlichen Affekt entstehen läßt, so auch hier die Bekehrung der beiden Ehefeinde. Benedikt hat kaum Kunde erhalten, daß Beatrice ohne ihn nicht leben kann, so wird der Liebes- und Frauenverächter zum stürmischen Vorkämpfer der beleidigten weiblichen Ehre, und seine ausgelassene Partnerin erklärt in derselben Lage III, 1:

> Und, Benedikt, lieb immer. Gern gewöhn' ich
> mein wildes Herz an deine teure Hand:
> Sei treu, und, Liebster, deine Liebe krön' ich.

Und unsre Herzen bind' ein heilig Band.
Man sagt, du bist es wert und ich kann schwören,
das wußt' ich längst, auch ohne es zu hören.

So können sie sich endlich „aus Mitleid" heiraten. Die Ehefeindschaft, die sie trennte, war auch wie die Verleumdung Heros nur „viel Lärm um nichts".

Noch eine Gestalt im Drama bedarf einer Besprechung, nicht ihrer persönlichen Wichtigkeit wegen, sondern weil sie charakteristische Bedeutung für Shakespeares Auffassung des Bösen gewinnt. Es ist Don Juan, der Bruder des Fürsten Pedro, der Anstifter der Intrige. Er besitzt keinen besonderen Grund zur Feindschaft gegen Claudio und Hero: denn das Motiv, daß der junge Liebhaber den „ganzen Ruhm seiner Niederlage" habe, beschränkt sich auf eine Andeutung. Es hätte sich leicht verschärfen lassen, wenn es des Dichters Wille gewesen wäre, Don Juans Haß durch eine persönliche Rivalität zu begründen. Im Gegenteil, die Absicht des Bösewichtes, aus der ihm verkündeten Verlobung Nahrung zu irgendeiner Untat zu ziehen, steht schon fest, noch ehe er die Namen des jungen Paares kennt. Er tut das Schlechte um des Schlechten willen, er gehört zu den Menschen, die eben I, 3 unter dem feindlichen „Gestirn des Saturn" geboren sind. Die Darstellung des Bösen ohne innere Begründung wurzelt in den Mysterien, den Vorläufern des englischen Dramas. Dort war eine solche überflüssig, denn wie Mephisto im „Faust" ist der Übeltäter das verkörperte böse Prinzip, das aus sich heraus Böses wirken muß. Aber Shakespeare hat auf diesem Standpunkt selbst in seiner reifsten Zeit verharrt. Nach der Ansicht dieses größten Menschenkenners gibt es Kreaturen, die ihrer Veranlagung nach das Schlechte ohne Ansehung des eigenen Vorteiles tun, die Schaden stiften müssen, um die in ihnen ruhenden negativen Kräfte zu äußern. Zu ihnen gehört Don Juan. In der Komödie freilich kann er dauerndes Unheil nicht anrichten dank der Wachsamkeit der braven Konstabler Holzapfel und Schlehwein. Der Dichter soll zufolge einer alten Überlieferung die beiden komischen Gestalten nach

lebenden Mustern geschaffen haben. Das ist wohl möglich, denn wie aus einem Brief des Ministers Burleigh an seinen Kollegen Walsingham von 1586 hervorgeht, wimmelte es in allen englischen Städten von solchen wackern Dienern der Gerechtigkeit, die die Berührung mit Verbrechern wie Pech vermieden und nichts taten als schwatzen, schlafen und Ale trinken. Daß ihre Einfalt trotzdem manchmal mehr sieht als die Weisheit der klügsten Leute, bildet einen feinen Zug Shakespearescher Ironie, der den leitenden Gedanken des Dramas wirkungsvoll ergänzt.

Kempe spielte den Holzapfel. Wir können uns denken mit welchem Erfolg. Das Drama genoß überhaupt eine andauernde Beliebtheit, so daß es noch 1613 in einer Festvorstellung bei Hofe gegeben wurde, und besonders Beatrice und Benedikt gehörten zu den volkstümlichsten Gestalten der Shakespearischen Muse. Noch lange nach des Verfassers Tod erzählt der Dichter Leonard Digges, daß es nur der Ankündigung von „Viel Lärm um nichts" bedurfte, um das Theater brechend voll zu machen.

Im Stil weist die Komödie eine große Wandlung gegen die frühere auf. Dort bildete der Vers die gebräuchliche Ausdrucksform, die nur in besonderen Fällen durch Prosa abgelöst wurde. Hier ist es umgekehrt. Nur die pathetischen Stellen der ernsten Handlung sind ausnahmsweise in gebundenen Worten gehalten, sonst herrscht die ungebundene Rede, die dem Tone dieses in den höheren Kreisen spielenden Konversationstückes besser entspricht. Das Verhältnis bleibt in den Lustspielen von nun ab das stehende, wenn es auch je nach der Art des Stoffes Schwankungen unterworfen ist. „Was ihr wollt" und „Ende gut, alles gut" besitzen wegen ihres romantischen Charakters ein größeres Maß von Versen, dagegen bewegt sich die kleinbürgerliche Gesellschaft der „Lustigen Weiber" beinahe ausschließlich in Prosa.

Die Abfassungszeit von „Viel Lärm um nichts" läßt sich mit ziemlicher Sicherheit angeben. Meres erwähnt das Drama in seinem Katalog noch nicht, also vor 1598 kann es nicht geschrieben sein. Auf der anderen Seite verließ Kempe, der, wie wir gesehen, bei

der ersten Aufführung mitwirkte, um 1600 die Truppe des Lord Kammerherrn. In diesem Jahre erschien auch die einzige Quartausgabe des Lustspieles. Es muß also in der Frist von 1598 auf 1599 entstanden sein, und zwar hat das frühere Jahr die größere Wahrscheinlichkeit für sich.

Um dieselbe Zeit gelangte Marlowes nachgelassene Dichtung „Hero und Leander“ zum erstenmal durch den Druck an die Öffentlichkeit, ein Lied, das, wie es im „Sommernachtstraum“ heißt, um so schöner klang, als es erst nach dem Tode des Dichters gesungen wurde. Auch Shakespeare las das Epos und gedachte wehmutvoll des ehemaligen Rivalen, der nun schon seit fünf Jahren in dem frühen Grabe ruhte. In seiner nächsten Komödie „Wie es euch gefällt“ brachte er dem toten Sänger eine letzte Huldigung dar. Phöbe zitiert III, 5 einen Vers aus dessen Schwanengesang:

> O, Schäfer, nun kommt mir dein Spruch zurück:
> „Wer liebte je und nicht beim ersten Blick!“

Die Erinnerung gewährt einen frühesten Termin für die Entstehung des neuen Dramas, nach 1598. Zwei Jahre später wurde es schon zum Druck angemeldet, ohne daß jedoch diese oder eine andere Buchausgabe vor der Folio zustande kam. Das Stück läßt sich mit annähernder Gewißheit 1599 ansetzen. Im Druck erschien es erst 1623 in der Gesamtausgabe, doch ist damit nichts gegen seine Beliebtheit gesagt; im Gegenteil, es darf angenommen werden, daß die Schauspieler eifrig über den kostbaren Schatz wachten und jeden räuberischen Sonderdruck erfolgreich verhinderten.

„Wie es euch gefällt“ ist eine der reiz- und stimmungsvollsten Komödien Shakespeares, wenn auch einige Spuren darauf hindeuten, daß die Ausarbeitung in drängender Eile vorgenommen wurde. Einzelne Widersprüche, die auf einer mangelnden letzten Durchsicht beruhen, fallen auf; besonders aber ist der Schluß mit der unglücklichen Erscheinung des Gottes Hymen in wenig erfreulicher Weise über das Knie gebrochen.

Den Stoff entnahm der Dichter einem Roman „Rosalinde“ von Lodge, der wiederum auf eine alte Erzählung aus der Zeit

Chaucers, die Sage von Gamelyn, zurückgeht. Das jüngere Werk erlebte zwischen 1590 und 1600 verschiedene Auflagen. Es war sehr populär, so daß Shakespeare an seinen den Zuschauern bekannten Ereignissen nur mit Vorsicht ändern durfte. Er folgte der Erzählung, soweit es irgendwie mit seinen dramatischen Absichten vereinbar war, immerhin wahrte er sich auch im Stoff so viel Selbständigkeit, daß er die Gestalten des melancholischen Jaques, des Narren Probstein und seiner bräutlichen Bauerndirne aus eigenem hinzutat. Auch der Titel des Stückes geht auf den Roman zurück, in dessen Vorwort Lodge das Wohlwollen der verehrten Herren Leser mit einer ähnlichen allgemeinen Wendung in Anspruch nimmt. Die Handlung der Komödie ist außerordentlich einfach, ja, wenn man sie von allem episodischen und schmückenden Nebenwerk entkleidet, beinahe dürftig. Der von seinem Bruder des Thrones beraubte Herzog führt in der Wildnis des Ardenner Forstes mit einigen treuen Genossen ein glückliches Waldleben. Zu ihnen stößt Orlando, der in ähnlicher Weise von seinem bösen älteren Bruder bedroht ist. Auch Rosalinde, die Tochter des Verbannten, und Celia, das Kind des regierenden Herzogs, verlassen teils freiwillig, teils gezwungen den Hof und tauchen verkleidet in der Waldeinsamkeit auf. Dort trifft die ganze Gesellschaft zusammen, und nachdem mit einigen harmlosen Liebesintrigen gerade so viel Zeit verflossen ist, daß die Paare sich finden, die Bösewichte sich bekehren können, greift die allgemeine Erkennung Platz, und die lustige Schar kehrt unter Führung des rechtmäßigen Herren in das Herzogtum zurück.

Der Stoff diente Shakespeare dazu, in scharfer Scheidung das glückliche Idyll des Waldes der Verderbtheit des Hofes gegenüberzustellen. Der Herzog faßt II, 1 den Gegensatz zusammen:

Macht nicht Gewohnheit süßer dieses Leben
als das gemalten Pomps? Sind diese Wälder
nicht sorgenfreier als der falsche Hof?

„Gott schuf das Land und nur der Mensch die Stadt!“ ruft ein englischer Dichter des achtzehnten Jahrhunderts aus. Auch zu

Shakespeares Zeit war der Gedanke nicht neu. Die sentimentale Betrachtung des Landlebens gelangte durch Sannazaros „Arkadia“ (um 1490) in Mode. Der Italiener schrieb mit der ausgesprochenen Absicht, die überreizten Nerven der Städter durch die Schilderung von friedlichen Landschaften und harmlos glücklichen Menschen zu erquicken. Im sechzehnten Jahrhundert steigerte sich die Stimmung durch die italienischen Literaten, die von dem kleinen Dynasten des Landes vielfach in einer entwürdigenden Abhängigkeit gehalten wurden, zur Erbitterung und Verachtung des Hofes. Wie alle italienischen Motive so griff auch dieses auf andere Länder über. Guevara stellte in Spanien die Freuden eines idyllischen Daseins in Vergleich zu den Unannehmlichkeiten der höfischen Existenz. Sein Werk „Geringschätzung des Hofes und Lob des Landlebens“ wurde schon 1539 von Sir Francis Bryan ins Englische übersetzt und hatte kurz vor Shakespeares Drama als „Spiegel des Hofes“ eine neue Auflage erlebt. Die beiden Bücher lieferten die leitenden Gedanken für die ausgedehnte Hirtenpoesie des sechzehnten Jahrhunderts, deren bedeutendster Vertreter in England Philippe Sidney wurde. Er schrieb gleichfalls eine „Arkadia“ und eine Ode „In Verachtung des Hofes“, die mit ihrem charakteristischen Vers:

Unter Bäumen fand ich Glück,
aus den Zweigen quoll Musik,
die vereint mit meinem Sang
eine luft'ge Weise klang.
Süßer war des Hirts Genügen
als des falschen Hofs Vergnügen,

lebhaft an die eingeschobenen Lieder in „Wie es euch gefällt“ erinnert. Die Grundlage der arkadischen Dichtung ist pessimistisch. Shakespeare teilte ihre Anschauung schon in „Heinrich VI.“, als er dem unglücklichen König die sehnsuchtsvolle Klage nach einem sorgenfreien Hirtenleben in den Mund legte. Aber der Gedanke, der sich in dem Jugendwerk noch rein persönlich äußerte, gewinnt in „Wie es euch gefällt“ allgemeine Bedeutung und durchzieht das

ganze Lustspiel. Zum erstenmal tritt in dem Drama eine pessimistische Neigung des Verfassers hervor, eine Mißstimmung gegen das Leben und die ihn umgebende Welt. Sie ist noch leicht und oberflächlich wie ein leiser Windhauch, der die Wellen des Meeres mehr spielend als ernstlich kräuselt. Es läßt sich noch nicht sagen, ob sie einer eigenen Empfindung des Dichters entspringt oder einer italienischen Mode, die ihm wie der gesamten höheren Gesellschaft seiner Zeit das unerreichbare arkadische Ideal vorspiegelte. Aber diese Sehnsucht drückt der Dichtung einen eigenartigen Charakter auf. Eine sanfte Schwermut, eine wehmütige Heiterkeit liegt über ihr wie der erste Hauch des Herbstwindes an einem sonnenklaren Sommertage. Dabei hält die Komödie sich frei von allen düstern Elementen, die den „Kaufmann von Venedig" und „Viel Lärm um nichts" bis an die Grenze des Tragischen führen.

Der Glanz der vornehmen Welt blendet den Dichter nicht mehr; er sehnt sich hinaus in die reinere, freie Natur. Der Hof ist der Sitz der Bosheit in dem Drama. Dort herrscht durch Verrat und Gewalt der tyrannische Herzog Friedrich, und ihm gleicht der älteste Sohn Rowlands de Boys, Oliver, das Oberhaupt der Familie. Den Guten bleibt nichts übrig, als in die Wildnis zu fliehen und mit dem verbannten Bruder des Usurpators ein idyllisches Waldleben zu führen. Auf die Schilderung dieses Paradieses verwendet Shakespeare die verlockendsten Farben, und in ihr liegt der unbeschreiblich zarte Reiz des Stückes. Der Schauplatz ist nicht wie in Lodges Roman eine unbestimmte, konventionell ideale Landschaft, sondern angeblich das Waldgebirge der Ardennen, in Wirklichkeit der mit einem ausländischen Namen versehene heimische Forst von Arden. Der mächtige Eichbaum „lugt mit seinen alten Wurzelknorren in den Bach hinaus", und die Weide badet ihr graues Laub in den klaren Fluten. Shakespeare greift weniger auf die pastorale Dichtung zurück, deren Süßlichkeit und manirierte Schäfer eine dramatische Gestaltung kaum ertragen hätten, als auf die alten Balladen von Robin Hood, die

jedem Engländer ans Herz gewachsen waren. Der ideale Bandit und seine fröhlichen, jedem Wind und Wetter trotzenden Mannen sind das Vorbild des gleich ihm gebannten Herzogs und seines Gefolges, einer Schar von fröhlichen Waidgesellen, die sich glücklich unter freiem Himmel fühlen, mit keinem Dach über sich als das rauschende Laub des Waldes, leidenschaftlichen Jägern, sicheren Schützen, voll Unabhängigkeitsinn und Selbstvertrauen, dabei edelmütig gegen Schwache und Unglückliche, wie der Starke zu sein pflegt. Die Anlehnung an die volkstümlichen Elemente bewahrt Shakespeare vor der Gefahr der Unbestimmtheit und Verschwommenheit, Fehler, die seit Sannazaros Zeiten zu den dauernden Eigenschaften der Hirtenpoesie gehören.

Unter den alten Eichbäumen fließt das Leben sorgenlos dahin. Zwar gibt es Löwen und Schlangen in dem Märchenforst, doch sie sind harmlos und flößen nur den Übeltätern Furcht ein; dafür hängen aber Sonette an allen Zweigen, und auf allen Pfaden tönt der Name der Geliebten wieder. Man geht auf die Jagd, streckt sich behaglich in dem weichen Moos aus, philosophiert ein ganz klein wenig, trinkt und lauscht den hübschen Liedern der Vögel oder den noch hübscheren der Menschen. Der Dichter findet hier ein geeignetes Feld für seine lyrische Begabung. An Stelle der italianisierenden Kunstformen treten heimische Weisen, in die der Chor der lustigen Jagdgenossen mit dröhnendem Basse einfällt. Morleys Komposition zu einem der Lieder „Ein Liebster und sein Mädel schön" ist noch vorhanden. Leider sind die Gesänge der schwächste Teil der deutschen Übersetzungen, so daß der Leser nur einen mangelhaften Begriff von ihnen erhält. Daneben sorgen gelehrte Narren und närrische Philosophen für Unterhaltung. Bauernmädchen und verkleidete Prinzessinnen tummeln sich umher, die alle nichts zu tun haben, außer sich lieben zu lassen und selber zu verlieben. Wer in dies Paradies eintritt, wirft alle Schlechtigkeit der Welt ab, und dadurch rechtfertigt sich die rasche Bekehrung des bösen Bruders Oliver und die noch raschere des tyrannischen Herzogs. Sobald sie den Waldessaum von Arden berühren, sind sie den verderb-

lichen Einflüssen des Hofes entrückt und einer reinen Liebe oder den Ermahnungen eines frommen Mannes zugänglich.

Die beiden entgegengesetzten Welten, der Hof und die Einsamkeit, finden ihre theoretischen Vertreter in dem Narren Probstein und dem melancholischen Jaques. Der Narr ist der einzige, der in der Romantik des Waldes den Hof nicht vergessen kann. Unter Schäfern und Bauern spielt er III, 2 den vornehmen Mann: „Wer nicht am Hofe gewesen ist, hat niemals gute Sitten gesehen", und jedes Leben fern von dieser Stätte, wo man seiner Meinung nach allein die Seligkeit erlangen kann, dünkt ihm langweilig. Seine Erinnerungen weilen nur dort, wo er das „Menuett getanzt und den Damen geschmeichelt hat, hinterhältig gegen Freunde und geschmeidig gegen Feinde" gewesen ist. Den ganzen Ehrenkodex von der „höflichen Entgegnung" bis zur „groben Lüge", von dem ersten bis zum siebenten Punkte schleppt er mit sich in die Wildnis. Die verkünstelte und verschrobene Begriffswelt der höheren Gesellschaft verkörpert sich in ihm, und selbst wenn der Dichter ihn nicht ausdrücklich zum Narren gestempelt hätte, würde er auch ohne Kappe und scheckigen Rock durch den Widerspruch zu seiner Umgebung als solcher erscheinen. Ihm gegenüber steht Jaques. Mit der Handlung ist er noch weniger verbunden als Probstein. Der sentimentale Hang zur Einsamkeit führt bei ihm zur Übertreibung und steigert sich ins Lächerliche. Er ist kein Menschenfeind, sondern der blasierte Mann, der alles in der Welt, Gutes und Böses, Tugend und Laster kennen gelernt hat. Der Herzog schilt ihn einen Wüstling, „so sinnlich wie der Trieb des Tieres selbst", aber die Sinnlichkeit bildete für Jaques auch nur eine Durchgangsstufe wie manche andere, einen Versuch, dem Leben eine erträgliche Seite abzugewinnen. Seine Melancholie ist das Endergebnis von vielen solchen erfolglosen Versuchen, wie er selber sagt, „in Wahrheit der mannigfachen Beobachtungen seiner Reisen". Er hat alles genossen, und siehe, es war eitel! Seine Erfahrung gipfelt darin, wie er mit einem Anklang an die über dem Globetheater prangende Inschrift II, 7 ausführt:

Die ganze Welt ist eine Bühne
und alle Fraun und Männer bloße Spieler.
Sie treten auf und gehen wieder ab,
sein Leben lang spielt einer manche Rollen
durch sieben Akte hin.

Die Welt bietet ihm nichts Neues mehr, und so bleibt ihm nur die Einsamkeit der Natur, wo seine sentimentalen Launen wahre Orgien feiern. Der angeschossene Hirsch rührt ihn zu Tränen und gibt ihm willkommenen Anlaß, sich über falsche Freundschaft und andere bewährte philosophische Themen zu verbreiten. Die Menschen erscheinen dem Vorläufer Rousseaus nur als die Störer der Natur, ob sie nun das Wild abschießen oder lärmende Lieder zum Himmel singen. Als alle die Einsamkeit verlassen, bleibt Jaques zurück; er will es zur Abwechselung mit dem neubekehrten Herzog versuchen. Dort winkt eine Erfahrung, die der blasierte Lebemann noch nicht durchgemacht hat.

Jaques und Probstein philosophieren, wie eben geistreiche Leute, deren Zeit keine ernstere Tätigkeit in Anspruch nimmt, sich einer Neigung hingeben können. Beide erkennen die Mängel der Welt. Während aber der weise Mann, den der Herzog treffend „ganz Mißklang" nennt, aus der Erkenntnis höchstens ein selbstquälerisches Behagen zieht, läuft des Narren praktische Weisheit darauf hinaus, „Reisende", d. h. alle, die auf der Lebensfahrt begriffen sind, „müssen sich schon begnügen". Jaques besitzt mehr Grund, als er selber ahnt, den Spaßmacher zu beneiden, nicht nur um dessen Vorrecht, allen Leuten unerwünschte Wahrheiten zu sagen, denn auch dieses Amt würde dem Lebemann sehr bald langweilig werden, sondern um die Fähigkeit, sich in der Welt einzurichten. Goethe sagt einmal:

Fragst du nach der Kunst zu leben?
Lern' mit Narr und Bösem leben.

Probstein hat das große Geheimnis erfaßt, Jaques ist es in dem Strudel der Welt wie in der Einsamkeit fremd geblieben. In völliger Verkennung der Gestalt wollen einzelne Ausleger in dem

Melancholiker ein Selbstporträt des Dichters erblicken. Nichts kann irriger sein. Sein Pessimismus äußerte sich später viel gewaltiger und tiefer, während die Person des Dramas über eine schwermütige Sentimentalität nicht hinauskommt. Shakespeare war der Mann, sich gegen „eine See von Plagen“ zu wappnen; den weicheren Jaques wirft schon eine schwache Welle auf den Strand der Einsamkeit, wo er sich so wohl fühlt, wie es einem Menschen seiner Art nur möglich ist, die Übel betrachtend und bejammernd, mit denen er glücklicherweise nichts mehr zu schaffen hat.

Die anderen Charaktere des Dramas bieten nichts Besonderes. Adam, der in dem Daniel der Schillerschen „Räuber“ eine zweite Auflage erlebt hat, mit seinen Erinnerungen an die gute vergangene Zeit, ist der Typus des wackeren bejahrten Dieners, die Verkörperung

der Dienstestreu der alten Welt,
da Dienst aus Pflicht sich mühte, nicht um Lohn.

Sein junger Herr Orlando zeigt das Bild des eben aus den trotzigen Jünglingsjahren erwachsenden Mannes. Seine bäuerische Erziehung, über die er sich beklagt, kann er nicht ganz verleugnen. Etwas riesenhaft Täppisches haftet an seiner Person, sogar an seiner Liebe, die er in mehr gefühlvollen als eleganten Versen zum Ausdruck bringt. Rosalinde erhebt sich zur Krone der Dichtung, ein keckes, munteres, gewandtes Mädchen, die das Herz auf dem rechten Flecke trägt und die harmlosen Verwickelungen des Dramas mit überlegenem Humor und gefälliger Anmut zu entwirren versteht. Ihre Liebe hält sich frei von Sentimentalität. Voll Übermut und Schelmerei neckt sie den treuen Verehrer, der im Koller und Wams eines Jägerburschen die Geliebte nicht erkennt.

Verkleidung wie Belauschen sind heute als dramatische Hilfsmittel in Mißkredit gekommen, die Elisabethaner dagegen wenden sie unbedenklich an, in Komödien wie in Tragödien. Selbst die Verwickelung des „Lear“ baut sich zum großen Teil auf ihnen auf. Die Verkleidung schien damals glaubhafter; die Kostüme der Renaissance waren reicher und bunter, daher entscheidender für

das Aussehen einer Person und einer Augentäuschung eher günstig als unsere einförmige Tracht, die wesentliche Veränderungen im Äußeren nicht zuläßt. Die Verkleidung einer Frau als Mann vollzog sich ferner dadurch ohne Störung, daß die weiblichen Rollen in den Händen von Schauspielern lagen. Auch der Wechsel des Geschlechtes kommt häufig in den ernsten Dramen der Renaissance vor, Shakespeares sicherer Instikt bewahrt ihn vor diesem in der Tragödie zweifelhaften Kunstmittel, das er im Lustspiel desto häufiger gebraucht. In den „Veronesern" treten Julia als Page, im „Kaufmann" Porzia als Richter, Nerissa als Schreiber auf, und in dem vorliegenden Stück verwandelt Rosalinde sich in einen Ganymed. Daß diese Maske die hübsche Trägerin selbst für die nächsten Angehörigen unkenntlich macht, gehört zu den Voraussetzungen, die sich in der Komödienliteratur aller Zeiten finden. Sie mag hingehen, wenn die verkleidete Dame nur ihrer Natur und ihrem Geschlecht sonst treu bleibt. Das ist bei Shakespeare immer der Fall. Gerade wenn seine Lustspielheldinnen die Hosen anziehen, zeigen sie sich am weiblichsten, von den Jugendwerken an bis zu Viola und Imogen. Sie sind, wie Rosalinde sagt, leicht imstande, den Mannskleidern eine Schande anzutun und wie ein Weib zu weinen.

„Wie es euch gefällt" bildet eine bedeutungsvolle Stufe in Shakespeares Entwickelung. Von dem aus Tragik und Komik gemischten Typus der vorhergehenden Komödien erhebt es sich zu einer ruhigen, abgeklärten Heiterkeit, die durch einen leisen Zusatz von Melancholie an Stimmungsreiz nur gewinnt. In dem Drama fehlen die düsteren Momente aus dem „Kaufmann" und „Viel Lärm um nichts"; es fehlt aber auch die derbe Ausgelassenheit jener Stücke wie die Späße Lanzelot Gobbos und der beiden Konstabler Holzapfel und Schlehwein. Der Clown ist überwunden und in dem geistreichen Narren aufgegangen. In „Wie es euch gefällt" herrscht eine glückliche einheitliche Stimmung, der Ton des Waldmärchens, das die großen Eichen des heimischen Ardenwaldes dem Dichter zugerauscht haben. Durch die häufigen Besuche in Stratford kommt Shakespeare wieder in innigere Berührung mit

der Natur. Die Waldespoesie tat ihm wohl. Später als die bittersten Jahre in seinem Leben gekommen waren, versuchte er hier wieder anzuknüpfen und in „Cymbeline“ die alten Töne aufs neue anzuschlagen. So rein und heiter wie in der Komödie von Orlando und Rosalinde tönten sie freilich nicht wieder. Der glückliche Wurf konnte ihm nur einmal gelingen, als er selbst auf der Sonnenhöhe des Lebens stand.

Das romanisch phantastische Element lag dem Dichter damals besonders am Herzen. In ihm erblickte er das eigentliche Wesen der Komödie, und selbst in sein nächstes Werk „Die lustigen Weiber von Windsor“ ist es beinahe gewaltsam hineingetragen, obgleich die kleinbürgerliche Welt des Stückes kaum einen passenden Rahmen dafür bot. Die Elfentänze des letzten Aktes sind so ziemlich das einzige, das hier an den „Sommernachtstraum“ und an „Wie es euch gefällt“ erinnert. Sie fallen ebensosehr aus dem Ton des Lustspieles heraus, als sie alle seine übrigen Teile an poetischem Reiz übertreffen. Der Dichter soll die Komödie auf Befehl der Königin geschrieben haben, deren derber Humor Freude an der Gestalt des dicken Ritters hatte und sich enttäuscht fühlte, als die im Epilog von „Heinrich IV.“ versprochene Fortsetzung der Falstaffschen Abenteuer in „Heinrich V.“ nicht erfüllt wurde. Die Tradition tritt in zwei allerdings späten, jedoch voneinander unabhängigen Quellen auf, besitzt also Anspruch auf Zuverlässigkeit, um so mehr, als innere Gründe sie bestätigen. Das kleinbürgerliche, heimatliche Milieu, das im Gegensatz zu dem aller Shakespeareschen Lustspiele steht, war geeignet, gerade in den Kreisen des Hofes eine besonders komische Wirkung hervorzurufen. Dort, wo man sich einbildete, die Sprache mit Lilyschen Phrasen möglichst korrekt zu handhaben, verfing auch das gebrochene Englisch des französischen Doktors und das Kauderwelsch des Walliser Pfarrers am besten. Der Monarchin zu Ehren ist die Handlung nach Windsor, ihrem Lieblingsaufenthalte, verlegt, sowie der Segensspruch für die Bewohner des Schlosses und die Huldigung für den Hosenbandorden eingeflochten.

Der Dichter hat das Drama in vierzehn Tagen geschrieben. Davon weiß wenigstens John Dennis im Jahr 1702 zu berichten:

> Das Stück ward in zwei Wochen hergestellt.
> Daß trotzdem alles gut und wohlgefällt,
> ist mehr als Menschengeist für möglich hält.
> Doch so war Shakespeares Muse unvergleichbar:
> In kürz'ster Zeit war Höchstes ihr erreichbar.

Auch das klingt nicht unglaublich. Selbst geringere Dichter wie Munday und Drayton lieferten innerhalb dieser knappen Frist Stücke für Henslowe. Die Renaissance erblickte einen Ruhm in der Raschheit der Produktion. Jonson, dessen langsame Muse vielfach verspottet wurde, prahlt stolz, den „Volpone", unstreitig sein bestes Lustspiel, in fünf Wochen geschrieben zu haben. Im Falle der „Lustigen Weiber" weist manches darauf hin, daß sie in größter Eile entstanden sind. Und wenn wir ihnen auch den Preis der Schnelligkeit lassen, so können wir in Dennis' ferneres Lob nur in bedingter Weise einstimmen.

Elisabeth wünschte einen verliebten Falstaff zu sehen. Sie begriff das Wesen dieses genialen Humoristen nicht, der zum Lump wird, weil die Welt eben nur eine Bühne für Lumpen ist. Der Falstaff aus „Heinrich IV." bleibt bei aller Verkommenheit der überlegene Geist, der von seiner Höhe die Menschen wie sich selber verachtet und mit ihnen spielt. Er sieht viel zu scharf, als daß er sich einreden könnte, auf dem Gebiete der Galanterie noch Erfolge zu erzielen. Frau Hurtig und Dortchen Lakenreißer bilden den weiblichen Umgang, der ihm genügt und bei dem er noch etwas ausrichten kann. Shakespeare fühlte das wohl und mit Unwillen ging er an die nicht zu vermeidende Aufgabe, die sein eigenes Meisterstück, den genialen Ausbund seiner Phantasie, mit Notwendigkeit zerstören mußte. Es nimmt nicht wunder, daß seine Erfindung versagte. Er suchte und fand, was er zur Durchführung seiner Aufgabe brauchte, bei der klassischen und italienischen Komödie. Falstaff führt zwar noch seinen Namen, aber in Wirklichkeit ist er nichts als ein Mittelding zwischen dem Para=

siten, dem Hungerleider (affamato) und dem Bramarbas der alten Komödie. Schon der Held des plautinischen Miles gloriosus bezieht ja statt der erwarteten Liebe eine Tracht Prügel, und die Art, wie Falstaff bei seiner Werbung geprellt wird, wiederholt sich in der italienischen Lustspiel- und Novellenliteratur so häufig, daß es schwer fällt, eine besondere Quelle anzugeben. Besonders ist es dort der Pedant, der in ähnlicher Weise abgestraft wird. Die Motive der „Lustigen Weiber“ lassen sich durchweg in den Szenarien der Commedia dell' arte nachweisen; selbst dort werden schon Geister aufgeboten, um einen verliebten Sünder zu verprügeln und zu bessern. Es wäre aber auch möglich, daß Shakespeare eine Novelle aus Straparolas „Notti piacevoli“ gekannt hat, in der ein Jüngling drei Damen liebte, und daß die Geschichte nicht nur die Anregung zu Falstaffs doppelter Neigung, sondern unter Umkehrung der Geschlechter auch zu der Nebenhandlung lieferte, in der die süße Anna Page von drei Freiern umworben wird. Aber wie dem auch sei, aus dem geistvollen, erfindungsreichen, witzigen, überlegenen Falstaff der Historie ist ein armseliger alter Geck, ein plumper Renommist, ein eitler Dummkopf, ein eingebildeter Feigling geworden, der sich von zwei nicht übermäßig klugen Gevatterinnen überlisten läßt. Er selber sagt V, 5: „Habe ich mein Gehirn in die Sonne gelegt und es ausgedörrt, daß es nicht Saft und Kraft hat, einer so großen Übertölpelung zu entgehen?“ Guter Sekt und wildes Leben mögen einen Menschen so weit herunterbringen, aber in dieser Ruine ist keine Spur mehr von dem früheren genialen Lüdrian zu entdecken. Auch der nahm es mit Mein und Dein nicht genau, aber die Beutelschneidereien in „Heinrich IV.“ zeichneten sich durch überlegene Ausführung und Sicherheit des Erfolges aus. In den „Lustigen Weibern“ sinkt der Ausbeuter zum Opfer herab. Seine Streiche sind ohne Humor, nur kläglich und gemein, während sie in der Historie stets einen letzten Rest von der adligen Abstammung des ritterlichen Gauners bewahren. Und trotz der Erniedrigung konnte Shakespeare ihn nicht als Liebhaber vorführen; nicht Neigung zu

den Bürgerfrauen, sondern zu den Geldschränken ihrer Männer bildet das Motiv, das ihm in nicht sehr glücklicher Weise eine Blamage nach der anderen einträgt. Alles Ungemach, das ihm Herrn Fluths Eifersucht bereitet, das kalte Bad in der Themse, die Prügel, die er als dicke Frau von Brentford einheimst, genügen ihm nicht, er muß sich im letzten Akt noch vor der gesamten Bevölkerung als gehörnter Jäger Herne bloßstellen lassen. Auch der Hofstaat des dicken Ritters ist nicht mehr der gleiche. Frau Hurtig hat nur den Namen mit der Wirtin vom Eberkopf zu Eastcheap gemein, Bardolph ist weiter vertrottelt und nur Pistols unglaublicher Schwulst geblieben.

Bei den „Lustigen Weibern" nahm Shakespeare Ben Jonsons erfolgreiche Komödie „Jeder in seiner Laune" zum Vorbild. In der Art des jüngeren Dichters stellt er eine Reihe komischer Typen von Leuten, die eine ihr ganzes Wesen ergreifende lächerliche Eigenschaft (humour) besitzen, zusammen und umgibt sie mit einer gemeinsamen Handlung. Da treten der Dummkopf, der Prahlhans, der Eifersüchtige auf. Sie entstammen im letzten Ende der antiken Komödie und werden wie dort durch ihre Fehler blamiert und durch die Blamage kuriert. Die kleinkrämerische, moralisierende Manier lag dem Dichter gar nicht. Man fühlt deutlich, wie er sich freut, der ganzen Gesellschaft den Rücken zu kehren und wieder in das poetische Reich der Elfen emporzuschweben.

Eine Entschädigung für das an Falstaff begangene Unrecht bietet die hübsche, anschauliche Schilderung des englischen Bürgerlebens. In den Häusern der Herren Fluth und Page geht es reichlich zu. Für einen guten Freund ist immer mitgedeckt, und ein würziger Trank fehlt auf dem Tische nicht. Die Männer halten Falken und Hunde, gehen auf die Jagd und wissen den häuslichen Geldkasten gut zu füllen. Die Frauen haben in der Wirtschaft, im Wasch- und Brauhaus ordentlich zu schaffen. Frau Page und Frau Fluth rühren fleißig die Hände, aber zur Erholung gönnen sie sich gern einen guten Spaß. Wir sehen die beiden rundlichen Gestalten deutlich vor uns mit ihren blonden

Haaren, blauen Augen und frisch gebügelten weißen Hauben, ein Stück des lustigen Altengland mit seinem kräftigen Humor, seiner gesunden Sittlichkeit und seinem vollen Lebensbehagen. Weder die Person noch der Adelstitel des Liebhabers imponiert ihnen. Es lag in der demokratischen Richtung des aufstrebenden englischen Dramas, Beziehungen zwischen Bürgerfrauen und aristokratischen Bewerbern häufig auf die Bühne zu bringen. Immer ist es wie hier oder in Dekkers „Festtag der Schuhmacher“ der Adlige, der gefoppt und mit dem schlagfertigen Witz abgeführt wird, den der mantuanische Gesandte in der Zeit der Elisabeth an den Engländerinnen zu rühmen wußte. Keck und munter weisen die beiden lustigen Gevatterinnen die Werbung des dicken Ritters zurück. Eine Frau, die ihre Pflicht kennt, braucht nicht wegen jeder Kleinigkeit ihren Mann zu belästigen, sie hilft sich selber zu ihrem Recht IV, 2:

> Ein Weib kann lustig und doch ehrbar sein,
> die sündigt nicht, die gerne scherzt und lacht.

Das tun die beiden würdigen Damen mit Vorliebe trotz der vierzig Jahre, die sie bald erreicht haben. In einem anderen Drama „Westward Hoe!“ griff Dekker den Shakespeareschen Gedanken auf. Auch seine Bürgerfrauen wollen „vergnügt, aber nicht toll“ sein, wie es mit deutlichem Anklang an die „Lustigen Weiber“ heißt. Doch wie weit bleibt er hinter seinem Vorbild zurück! Seine Heldinnen sind nicht keusch, sondern nur unbescholten und vermeiden äußerlich einen Fehltritt. Es mangelt ihnen die aus dem Herzen quellende Sittlichkeit, die unserm Dichter zu eigen war. Die Ehe gilt Shakespeare als etwas Heiliges, und niemals erfolgt in seinen Dramen eine Verherrlichung des Ehebruchs und des Liebhabers auf Kosten des rechtmäßigen Gatten. Middleton, einer seiner jüngeren Zeitgenossen, preist die Ehe:

> Ohne dich
> wär' nur ein schmutz'ger Bastardstall die Welt.
> Du bist die einz'ge und die höchste Form,
> die eine Scheidung zwischen unsern Wünschen
> und brünst'gen Trieben wilder Tiere schafft.

Shakespeare hätte seine Ansicht kaum markiger ausdrücken können. Nicht nur das Recht, sondern auch die allgemeine Sympathie steht auf seiten des Ehemannes. Eine laxe Moral, wie sie in der Literatur der französischen und italienischen Renaissance üblich und selbst in den Molièreschen Komödien häufig ist, die den Ehegatten dem Gelächter preisgibt, findet in seinen Dramen keinen Boden. Die Späße des Dichters sind oft derb, ja sogar unanständig, aber die Sittlichkeit wird dadurch nicht beeinträchtigt. Der Liebhaber bekommt seine Tracht Prügel, und wenn nebenbei noch der eifersüchtige Gatte eine Lektion erhält, so erfüllt das Lustspiel mit einem Schlage einen zwiefachen Zweck.

Die Nebenhandlung enthält die Werbung von drei Freiern um Herrn und Frau Pages Töchterlein. Der erste, der dämliche Junker Schmächtig, erfreut sich der Unterstützung des Vaters; der zweite, der cholerische französische Doktor Cajus, der Gunst der Mutter, während Fenton, der Dritte im Bunde, die Liebe der Tochter besitzt. Natürlich ist er es, der sie geschickt aus dem tollen Wirbel des Elfentanzes herausholt und, wie der geistvolle Junker sagt, das Glück hat, die Braut heimzuführen.

Die Verbindung der beiden Handlungen vollzieht sich nur äußerlich, und nur um die Lachlust zu erhöhen, fügte der Dichter ihnen noch die Feindschaft eines nach italienischen Mustern radebrechenden Franzosen und Wallisers hinzu, die weder mit der einen noch mit der anderen etwas zu tun hat.

Die „Lustigen Weiber“ spielen angeblich im Anfang der Regierung Heinrichs V. (1413—32); Fenton soll ein Gefährte des tollen Prinzen gewesen sein. Trotzdem schwebt Shakespeare bei der Schilderung der Zustände und Sitten immer seine eigene Zeit vor Augen. Kein Stück, mit Ausnahme der kurzen Einleitung der „Widerspenstigen“, ist so reich an persönlichen Erinnerungen des Dichters. Sie reichen bis nach Stratford zurück. Da sehen wir den kleinen William, dessen lateinische Kenntnisse von dem Pastor des Ortes geprüft werden, da den Friedensrichter Schaal, der gleich dem gestrengen Thomas Lucy die Hechte im Wappen

führt und über Falstaffs Wilddiebereien Klage erhebt wie sein Vorbild einst über die des großen Dramatikers. Auch die komischen Gestalten des Doktor Cajus und des Pastor Evans, sowie die Nym, Bardolph, Pistol sind zweifellos nach wirklichen Persönlichkeiten, natürlich aus der Londoner Zeit, geschaffen. Hinter ihnen verbergen sich literarische Kollegen, die dem Spott des Hofes und dem Gelächter der Gründlinge preisgegeben werden. Die Originale im einzelnen festzustellen, hält schwer. Jeder Forscher rückt mit einer andern mehr oder weniger begründeten Vermutung heraus, immerhin mögen Züge von Lodge und Drayton, von Jonson und Marston auf die Gestalten übergegangen sein. Windsor und seine Bewohner waren dem Londoner Publikum wohl vertraut. Jeder kannte den lustigen Wirt zum Hosenband, ebenso Gillian, die alte Hexe von Brentford, die neben ihren Teufelskünsten ein beliebtes Bierhaus betrieb. Auch der deutsche Herzog, der erwähnt wird, eigentlich ein Graf von Mömpelgard, der erst 1593 die Regierung des Herzogtums Württemberg antrat, lebte noch in der spöttischen Erinnerung aller. Er hatte 1592 auf einer englischen Reise die Freigebigkeit der Königin in einer an Bettelei grenzenden Ausdehnung in Anspruch genommen. Shakespeare spricht nur selten von den Deutschen, meist nur von ihren wilden Tänzen und Trinkerkünsten; wir müssen zufrieden sein, daß er ihnen hier IV, 5 das durch den Verlauf des Dramas allerdings nicht gerechtfertigte Zeugnis ausstellt: „Deutsche sind ehrliche Leute!“ Auch die Sage von dem verzauberten Jäger Herne mit seinem mächtigen Hirschgeweih war allgemein bekannt, und unter den Theaterbesuchern saß mancher, der gleich dem „kindisch abergläub'gen Altertum“ an den Spuk glaubte und „in dunkler Nacht sich Hernes Baum“ zu nahen scheute. Wie groß muß das Gelächter gewesen sein, als der dicke Ritter in der Gestalt des gefürchteten Popanz erschien und von den Elfen zur Strafe für seine sündige Lust gekniffen und gebrannt wurde! Hier knüpft der Dichter an den „Sommernachtstraum“ an. Die Nachtgeister des Waldes werden lebendig. Elfen, Feen und Kobolde treiben ihr Wesen und greifen neckisch in das

Leben der Sterblichen ein, wenn sie in den „Lustigen Weibern“ auch nur von der verkleideten Windsorer Schuljugend mit ihrem Pastor und der süßen Anna an der Spitze dargestellt werden. Der Realismus der kleinbürgerlichen Komödie löst sich in das freie Spiel der Phantasie auf, der Dichter kehrt wie einer der Olympier nach einem vergnügten irdischen Ausflug in sein himmlisches Wolkenreich zurück.

Über die Entstehungszeit der „Lustigen Weiber“ herrschen nur unbedeutende Meinungsverschiedenheiten. Ist die Erzählung, daß das Stück auf Wunsch der Königin verfaßt wurde, richtig, so muß es nach „Heinrich IV.“, vermutlich auch nach „Heinrich V.“ geschrieben sein. Auch Meres erwähnt es noch nicht. Das Drama ist also unter allen Umständen später als 1598 anzusetzen. Sir Thomas Lucy, das Vorbild für den Friedensrichter Schaal, der alte Widersacher des Dichters, starb aber im Juli 1600. Es ist undenkbar und nach allem, was wir von Shakespeare wissen, mit seinem Charakter unvereinbar, daß er die spöttischen Angriffe gegen einen Toten richtete. Das Stück wurde vermutlich im Winter 1599 zuerst bei Hofe gespielt. Drei Jahre später erschien die erste Buchausgabe, die 1619 noch einmal aufgelegt wurde. Der schlechte Raubdruck weicht nicht unerheblich von der Lesart der Folio ab. Das erklärt sich zum Teil, wie bei allen Quartos, durch die mangelhaften Unterlagen, auf Grund deren ihre Herstellung erfolgte, zum Teil in diesem besonderen Fall durch eine Revision, die das Drama erfuhr, ehe es 1604 unter der neuen Regierung am Hofe wieder zur Aufführung kam. Namentlich wurden veraltete Anspielungen auf Zeitereignisse durch neuere und wirksamere ersetzt.

Die Rückkehr von der phantastischen Welt in „Wie es euch gefällt“ zu der strengen Wirklichkeit der „Lustigen Weiber“ war für den Dichter nicht verloren. Sie erlangt die größte Bedeutung für sein nächstes Lustspiel „Was ihr wollt“, das Meisterwerk seiner heiteren Muse und seinen Abschied von der Komödie überhaupt. Was danach kommt, führt diese Bezeichnung nur dem

Namen nach oder ist gewaltsam in das Komische herabgezogen. Das neue Drama spielt zwar auch wieder auf einem märchenhaften Schauplatz, in Illyrien, einer Provinz Italiens, in dem Wunderlande der englischen Romantiker, dem Nirgendheime der Poesie und der Liebesintrige, aber die Gestalten sind schärfer, die Handlung ist reicher und kräftiger, das Ganze mehr bodenständig als die Waldphantasie aus dem Forst von Arden. Jede melancholische Anwandlung verschwindet, die muntere Laune des Dichters, sein frischer, lebensfroher Humor und seine übermütige, ausgelassene Heiterkeit wirken noch einmal in einem blendenden Feuerwerk zusammen, um nur zu bald für immer zu erlöschen. Kein ernster Ton wie im „Kaufmann" oder in „Viel Lärm um nichts" stört die einheitliche, fröhliche Lustspielstimmung. Zwar wird manches bittere Wort über falsche Liebe und Freundschaft gesprochen, aber eben nur gesprochen. Die Vorwürfe beruhen auf Irrtum und gelangen immer an die unrechte Adresse, gerade an die Treuesten der Treuen, die frei von jedem Tadel sind. Die Klagen verhallen rasch, der Humor tritt in seine Rechte, und unter seiner Herrschaft vereinigen sich die Empfindsamkeit des Herzogs, die untröstliche Liebe Olivias, die Späße des Narren und die tollen Streiche des Junkers Tobias zu einem Gesamtbild von unverwüstlicher Komik. Zwischen der ernsteren und der ausgelassen derberen Handlung des Stückes besteht kein Gegensatz, wie in den früheren Werken, sondern sie sind nur hellere oder dunklere Schattierungen einer feineren oder kräftigeren Lustigkeit.

Am Anfang freilich sieht es recht trübe aus: die drei Hauptpersonen befinden sich in tiefster Trauer. Der Herzog klagt um seine unglückliche Liebe zu der spröden Gräfin, Olivia hat sich aus Gram um ihren verstorbenen Bruder auf sieben Jahre von der Welt zurückgezogen, und die arme Viola, die kaum selbst der Not des Schiffbruches entgangen ist, leidet unter dem gleichen Schmerz um Sebastian, der bei dem Unfall von ihrer Seite gerissen wurde. Doch der gute Schiffshauptmann beruhigt sie, er sah I, 2, daß der Bruder wohl bedacht,

> in der Gefahr, an einem starken Mast,
> der auf den Fluten schaukelte, sich festband,
> dann wie Arion auf des Delphins Rücken
> ihn Freundschaft mit den Wellen halten.

Das Unglück der beiden anderen erscheint auch nicht zu tragisch. Schon die übertriebene Art, wie der Affekt sich äußert, verheißt ihm keine lange Dauer. Wer so schön über seinen Schmerz und manche andere hübsche Sachen sprechen kann, wie der poetische Herzog Orsino, braucht noch nicht als unheilbar aufgegeben zu werden. Seine Liebe ist ja, wie er selber I, 1 sagt,

> von Gestalten so erfüllt,
> daß ohn' Vergleich sie hoch phantastisch ist.

Auch Olivias Kummer wird sich geben. Ein Blick auf ihren Haushalt gewährt die Sicherheit. Da sind die beiden tollen Junker Tobias und Christoph, die gar keine Rücksicht auf das Gelübde der Untröstlichen nehmen, die beim Wein die Nacht zum Tag, und beim Katzenjammer den Tag zur Nacht machen; da ist die durchtriebene Kammerzofe Maria, der lustige Narr und endlich der unfreiwillig komische Haushofmeister Malvolio: eine nette Gesellschaft für eine Dame, die sieben Jahre in klösterlicher Weltabgeschiedenheit verbringen will. Von Anfang an sind wir in der richtigen Stimmung, es wird alles gut werden. Aber toll wird es zugehen, ehe die Geschichte ins Geleise kommt, so toll wie am Dreikönigstag, dem Beginn des karnevalistischen Mummenschanzes. Das ist der Sinn des Titels, „Dreikönigstag", gleichgültig, ob das Drama an diesem Tage zum erstenmal aufgeführt wurde oder nicht. Auch die zweite, in Deutschland allein übliche Benennung des Stückes „Was ihr wollt" enthält einen Hinweis auf die bunten Verwickelungen der Komödie. Solche wünschte Shakespeares Publikum in reichster Fülle, wenn es um seine Meinung gefragt wurde.

Die Voraussetzung der Handlung besteht wie in der „Komödie der Irrungen" in der vollkommenen Ähnlichkeit von Zwillingen in Gesicht, Gestalt und Sprache. Auf der einen Seite erscheint

sie noch kühner als in dem Jugendwerk, da es sich hier um Angehörige verschiedenen Geschlechts handelt, auf der anderen Seite dadurch wahrscheinlicher, daß Viola bei ihrer Verkleidung den Bruder absichtlich zum Vorbild wählt und ihn nachahmt. Als Jüngling tritt sie in den Dienst des Herzogs Orsino, an den sie ihr Mädchenherz verliert. Zwischen dem neuen Herren und der von ihm erfolglos umworbenen Olivia muß sie den Liebesboten spielen. Was dem Meister nicht gelang, erreicht der Diener; die schöne Grausamkeit verliebt sich in das verkleidete Mädchen. Glücklicherweise kann ihr geholfen werden, indem der aus dem Schiffbruch gerettete Sebastian die Stelle der Schwester einnimmt. Auch dem Herzog gehen die Augen auf, daß sein Herz am besten bei Viola, die seine Zuneigung in der Verkleidung gewonnen hat, untergebracht ist. Der Dichter besitzt ein Heilmittel für jeden, und selbst den Herzog und Olivia weiß er zu vereinigen, allerdings durch das Mittelglied der beiden ähnlichen Geschwister. Neben dem Herzog treten noch zwei Bewerber um Olivias Hand auf, und ihr Schicksal füllt den derbkomischen Teil des Lustspieles aus. Dem einen, dem törichten Junker Christoph von Bleichenwang, trägt die Neigung die schönsten Prügel ein, dem anderen, dem Haushofmeister Malvolio muß sie durch eine gründliche Wahnsinnskur ausgetrieben werden.

Täuschung der Liebe unter dem Einfluß der Einbildungskraft bildet den Inhalt des Lustspieles. Am feinsten wird der Gedanke in der Gestalt des Herzogs entwickelt, der, frei von allem äußeren Schein, sich selbst über seine Gefühle täuscht; kräftiger und von der Außenwelt abhängiger in Olivia, die durch einen Kleiderwechsel betrogen wird; in Malvolio endlich erscheint er ins Derbkomische gesteigert. Ein grober Betrug erregt bei ihm die Liebe. Lächerlich sind sie alle drei: der Herzog mit seinen empfindsamen Phrasen, die keinen Bestand haben, die Gräfin, die einem Mädchen nachläuft, und der närrische Haushofmeister, der das Herz seiner Herrin durch blödsinniges Grinsen, gekreuzte Schnürbänder und gelbe Strümpfe zu erobern hofft. Der Unterschied ist nur, so

können wir Shakespeares Wort über die Größe abändern, manche Leute sind lächerlich, andere erreichen Lächerlichkeit, und einigen wird sie aufgedrängt.

Die Liebe führt alle am Narrenseil, nur Viola verharrt von Anfang an klar und beständig in ihrer Neigung. Sie ist wieder eine von Shakespeares leidenden Frauengestalten, deren Herz schweigt und duldet und nicht eifert wie das ihrer Rivalin Olivia. Ihre Lage als verkleideter Diener des Geliebten erinnert an Julia in den „Beiden Veronesern", aber Viola übertrifft die Vorgängerin an Zartheit und Hilflosigkeit. Nur die Not des Lebens, nicht eigener Wunsch wie jener, zwingt ihr die männliche Tracht auf. Ihre beständige weibliche Liebe tritt der flatterhaften, leicht aufwallenden Neigung des Herzogs gegenüber. Er selbst sagt II, 4 von seinem Geschlecht:

> Wie wir uns auch preisen mögen,
> sind unsre Neigungen begehrlicher,
> unsichrer, schwanker, schneller satt und tot
> als die der Frauen.

Doch dann reißt ihn wieder die stürmische Gewalt der augenblicklichen Leidenschaft hin und er erklärt, keines Weibes Brust könne so viel Liebe hegen wie die seine. Was kann die arme Viola den großen Worten entgegensetzen? „Ein leeres Blatt", den kurzen Lebenslauf eines unglücklichen Mädchens:

> Sie sagte ihre Liebe nie,
> ließ das Geheimnis, wie an einer Knospe
> den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen.
> Sich härmend, und in bleicher, welker Schwermut
> saß sie wie die Geduld auf einer Gruft,
> dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?

Die Beziehungen beider, das allmähliche Hinneigen des Herzogs zu dem vermeintlichen Cesario, hat der Dichter mit großer Feinheit ausgeführt. In den aristokratischen englischen Häusern gab es eine ausgezeichnete Klasse von Dienern, die, aus guter Familie stammend, mehr als Gefährten denn als Untergebene gehalten wurden und mit ihren Herren Leid und Lust teilten. So erscheint

Tranio in der „Bezähmten Widerspenstigen“ als Genosse des jungen Lucentio, und eine gleiche Stellung bekleidet Viola im Hause Orsinos. Er schlägt vor ihr „die geheimsten Blätter im Buche seines Herzens“ auf. In der Musik finden sie sich zusammen. Wie alle feineren Naturen Shakespeares, wie der Dichter selber, besitzen beide eine große Vorliebe für die Tonkunst. Aber nicht mehr nach italienischen Stilformen, sondern nach den schlichten alten Weisen verlangt es den Herzog, die

die Spinnerinnen in der freien Luft,
die jungen Mädchen, wenn sie Spitzen weben,
zu singen pflegen.

Auch Viola liebt die wehmütigen Klagen, die „mit der Unschuld süßer Liebe tändeln“. Die weiche Sympathie des verkleideten Mädchens, die an dem gleichen Schmerze krankt, paßt zu des Herzogs Stimmung und unerwiderter Neigung besser als der Umgang mit Männern. Denn sie weiß, was Liebe bedeutet, wenn sie II, 5 zu der glücklichen Rivalin sagt:

Ich baut' an Eurer Tür ein Weidenhüttchen
und hielte Umgang dort mit meiner Seele,
schrieb fromme Lieder von verschmähter Liebe,
und sänge laut sie durch die stille Nacht,
ließ Euren Namen an dem Hügel hallen,
daß die geschwätz'ge Plauderei der Luft
Olivia tönte.

Um Liebe und immer wieder um Liebe dreht sich die Unterhaltung der beiden. Viola wird allmählich ein untrennbarer Teil von diesem Gefühl ihres Herrn, wenn seine Wünsche auch noch einer anderen gelten. Langsam gehen Freundschaft und Herablassung in eine tiefere Empfindung über, die beide unausgesprochen verbindet, bis die Eifersucht dem Herzog Klarheit über die Neigung seines Herzens verschafft. Als Olivia den vermeintlichen Cesario als Gatten beansprucht, verstößt der empörte Orsino den seiner Meinung nach ungetreuen Diener. Doch die eintretenden glücklichen Enthüllungen führen statt eine Trennung eine noch engere Verbindung zwischen beiden herbei.

Die derbkomischen Gestalten stehen an Kunst der Ausführung den feineren nicht nach. Junker Tobias kann die Verwandtschaft mit seinem allerdings an Leibes- und Geistesumfang mächtigeren älteren Bruder Falstaff nicht verleugnen. Als Trinker ist er ihm ebenbürtig, und wenn er mit dem trottelhaften Junker Christoph von Bleichenwang bei der Flasche zusammensitzt, geht es in dem herrschaftlichen Haus beinahe so lustig wie zu Eastcheap im Eberkopf zu. Dafür sorgen seine unverwüstliche Laune, die unendliche Dummheit des Gefährten, Marias Mutwille sowie die Lieder und Witze des Narren. Sie bilden wirklich „einen Kanon, der einem Leineweber drei Seelen aus dem Leibe haspeln kann“ und den armen Malvolio um seinen ganzen Verstand bringt.

In seiner Gestalt verkörpert sich der Puritaner. Junker Christoph möchte ihn prügeln aus gar keinem Grunde, als weil er ein Puritaner ist. Shakespeare kühlt sein Mütchen an der unbeliebten frommen Sekte, die ihm und seinen Kollegen das Leben sauer genug machte. Aber entgegen der landläufigen Auffassung in der dramatischen Literatur seiner Zeit schildert er den Pietisten nicht als einen durchtriebenen Heuchler, sondern mit harmlos überlegenem Humor als einen eingebildeten, beschränkten, hochmütigen, selbstgerechten Gesellen, immer bereit, andere zu tadeln und immer mehr als befriedigt von dem eigenen Tun. „Vermeinest du, weil du tugendhaft seiest, solle es in der Welt keine Torten und keinen Wein mehr geben?“ ruft ihm Junker Christoph II, 3 zu. Der trockene Stockfisch besitzt kein Verständnis für die Fröhlichkeit der „drei lustigen Kerle“, jede Spur von Humor geht ihm ab. Der Narr ist in seinen Augen nur „ein eingesalzener Schuft“, und der, der „vor Freude über ihn kräht“, ein „Hanswurst des Narren“. Seine Eigenliebe macht ihn für Marias List empfänglich. „Größe wird ihm zwar aufgedrängt“, aber ein Mann wie er verdient sie doch, ist würdig, von seiner Herrin zum Gemahl und Gebieter erhoben zu werden. Seine Einbildung verleitet ihn zu einem unglaublich lächerlichen Benehmen. Der Narr in der Rolle des Pfarrers verhört und beschwört den angeblich vom Satan Besessenen.

Ein wunderliches Bild. Staatskirche gegen Puritaner, bemerkt Brandl treffend. Beide werden vom Dichter nicht sehr glimpflich behandelt. Der gewohnheitsmäßige Narr spricht dem Vernünftigen den Verstand ab.

Der komische Typus des Clown erlangt in den beiden Lustspielen „Wie es euch gefällt“ und „Was ihr wollt“ seine höchste Vollendung. Das ganze Mittelalter hindurch hatte sich der Spaßmacher auf Märkten und Volksfesten, auf Edelsitzen und am Hofe herumgetrieben, bis er endlich in den jüngeren Moralitäten literarisch wurde. Mit dem englischen Drama ist er seit den ersten Anfängen verbunden, hatte aber im Beginn „so wenig Beziehungen zur Handlung wie der wirkliche Narr zu den Ereignissen im Hause des Aristokraten, bei dem er seine Witze reißen durfte“. Losgelöst, nur um das Gelächter des Publikums zu erregen, tritt er noch in Shakespeares Jugendwerken auf, besonders in den „Beiden Veronesern“ und erst allmählich gelang es der wachsenden Kunst des Dichters, ihn den Zwecken des Ganzen einzuordnen. Zustatten kam ihm, daß der beliebte Komiker Kempe, der auf die Gunst der Masse pochend einen besonders breiten Raum für seine Witze verlangte, um 1600 die Truppe des Kammerherrn verließ. Der jüngere Ersatz durfte nicht die gleichen Ansprüche erheben. In den späteren Dramen nimmt der Narr eine doppelte Stellung ein, teils innerhalb, teils außerhalb der Handlung. Er ist nicht mehr der Witzbold an sich, sondern gewinnt eine persönliche Physiognomie und greift in die Vorgänge auf der Bühne ein. Andererseits aber bleibt ihm die Möglichkeit, die Taten der Mitspieler in überlegen spöttischer Weise unter dem Schutz der buntfarbigen Jacke zu kommentieren. Der englische Dichter Coleridge will ihm die Bedeutung des antiken Chores zuerkennen. Das ist verfehlt; denn der Narr gibt nicht die objektiv richtige, sondern eine subjektiv einseitige Beleuchtung der Ereignisse; er empfängt nicht mit Notwendigkeit den Eindruck, den der Dichter bei dem Zuschauer hervorbringen will, sondern unter Umständen den entgegengesetzten. Nicht jede über die Handlung hinausgehende, verallgemeinernde Bemerkung gibt dem Sprecher eine

chorartige Stellung. Die lustige Person bringt gegenüber dem Pathos, der himmelstürmenden Leidenschaft und der ausschweifenden Empfindung den gesunden Menschenverstand zum Ausdruck, wie der Diener, der Gracioso, im spanischen Drama. Probstein in „Wie es euch gefällt“ geht darüber hinaus; er ist ein gedankenreicher Satiriker, wie sein Name sagt, der Prüfstein für den Witz der andern. Sein drastischerer Kollege in „Was ihr wollt“ entspricht seiner ursprünglichen Bestimmung mehr. Aber auch seine Torheit erweist sich der Vernunft der Verständigen überlegen. Er ist, wie Viola III, 1 erkennt:

> klug genug, den Narren zu spielen,
> und das geschickt tun, fordert ein'gen Witz.
> Die Laune derer, über die er scherzt,
> die Zeiten und Personen muß er kennen,
> nicht wie der Falk auf jede Feder schießen,
> die ihm vors Auge kommt. Dies ist ein Handwerk,
> so voll von Arbeit als der Weisen Kunst.
> Denn Torheit, weislich angebracht, ist Witz.

Der Narr durchschaut seine Mitmenschen; er weiß, daß sie sich nur unter dem Einfluß der irrenden Liebe ein Stündlein als Toren gebärden. Während der kurzen Zeit der Komödie sind sie seinesgleichen: die Frist muß er nützen, um die Gleichheit gründlich auszukosten und den andern den Wert der Narrheit zum Bewußtsein zu bringen. Bald werden sie wieder vernünftig werden, und dann bleibt er der einzige, nicht gerade hochgeachtete, getreue Ritter der süßen Torheit. Das gibt ihm das Recht, mit Trommel und Pfeife den närrischen Epilog zu dem närrischen Stück zu sprechen. Das sinnvoll-unsinnige Lied mit dem Refrain „Der Regen, der regnet jeglichen Tag“ ist der letzte Ton aus Shakespeares heiterer Periode, der Abschied von seiner Jugend, das Ende seiner fröhlichen Kunst.

> Die Welt steht schon jahrein, jahraus,
> Hop heisa bei Regen und Wind!
> Doch 's ist all eins, das Stück ist aus,

heißt es dort mit größerem Rechte, als der Dichter wohl selber ahnte. Die Zeit der glücklichen Narrenstreiche war für immer vorüber.

In „Was ihr wollt“ nimmt entsprechend dem romantischen Ton des Lustspieles der Vers einen breiteren Raum ein als in den „Lustigen Weibern“, die beinahe ganz in Prosa geschrieben sind. Im einzelnen Falle lassen sich die Gründe, die Shakespeare innerhalb eines Stückes zum Wechsel zwischen gebundener und ungebundener Rede bestimmen, leicht erkennen. Doch in der grundsätzlichen Wahl der Stilart herrscht eine gewisse Willkür. Eine kleinbürgerliche Komödie in einer englischen Landstadt wirkt ihrer Natur nach prosaischer als ein Liebesspiel im sonnigen Italien, aber auch „Wie es euch gefällt“, dieses poetische Waldmärchen, verwendet den Vers nur in Ausnahmefällen. Die Eile, mit der der Dichter schrieb, kann dafür nicht verantwortlich gemacht werden. Diese Ansicht eines englischen Kritikers verrät eine völlige Unkenntnis des Wesens der poetischen Begabung. Lessing verfaßte den „Nathan“ in Jamben, gerade weil seine Zeit für eine Durcharbeitung in Prosa nicht ausreichte. Die strengere Form bringt für den Dichter kein Erschwernis, sondern eine Erleichterung. Es ist das Streben nach größerer Natürlichkeit des Ausdrucks, das nicht nur Shakespeare, sondern ganz allgemein die Sprache des Elisabethanischen Dramas beeinflußt. Auf der einen Seite führt es dazu, den Vers freier zu gestalten und immer mehr der ungebundenen Rede anzunähern, auf der andern darüber noch hinauszugehen und die Prosa mehr oder weniger zur herrschenden Form zu erheben. Dies geschah namentlich von Ben Jonson und seinen Anhängern. Shakespeare folgte ihrer Wirklichkeitskunst, in den „Lustigen Weibern“ mit Recht. Dagegen enthält „Wie es euch gefällt“ manche Szene, die wir lieber in dem „süßen Gleichklang des Verses“ besitzen würden. In „Was ihr wollt“ wendet der Dichter sich von dem Vorbilde wieder ab. In diesem Lustspiel besteht ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen den beiden Stilformen: die ernstere Handlung zwischen Viola, Olivia und dem Herzog hält sich durchgängig

im Vers, die ausgelassenere, die sich um Malvolio gruppiert, bewegt sich in Prosa.

In der noch heute erhaltenen gotischen Halle im Mitteltempel, dem Gebäude einer alten Londoner Juristenfakultät, fand im Februar 1601/02 eine Festaufführung von „Was ihr wollt“ statt. Ein Mitglied der gelehrten Körperschaft, John Manningham, berichtet in seinem Tagebuch darüber, spricht sich beifällig über die gegen Malvolio angezettelte Intrige aus und macht als literarisch gebildeter Mann zugleich auf die Ähnlichkeit des Stückes mit der „Komödie der Irrungen“, den „Menächmen“ des Plautus und einem italienischen Lustspiel, den „Inganni“ (Täuschungen) aufmerksam. Dem Rechtsgelehrten ist ein Irrtum unterlaufen. Statt der „Inganni“ meint er die „Ingannati“ (Getäuschten), die von einem Akademiker in Siena verfaßt und dort 1531 gespielt wurden. Das erfolgreiche, auf einer Novelle Bandellos aufgebaute Werk erfuhr noch vor der Mitte des Jahrhunderts eine französische und spanische Übersetzung. Jedoch die kreuzweise Liebesgeschichte, wie sie „Was ihr wollt“ darstellt, war jenseits der Alpen so beliebt, daß sich mindestens ein halbes Dutzend Komödien anführen läßt, in der sie behandelt wurde. Man kann von keiner nachweisen, daß Shakespeare sie gekannt hat, nur „Il Viluppo“ von Parabosco könnte in Betracht kommen, da der Liebhaber auch dort Orsino heißt. Der Stoff war auch schon vor ihm in England dramatisiert worden, und zwar in einer lateinischen Komödie „Laelia“, die in einem Cambridger Colleg gespielt wurde. Auch in erzählender Form war er bekannt. Barnaby Rich veröffentlichte 1581 unter Benutzung einer Novelle des Giraldi Cinthio eine Geschichte von „Apollonius und Silla“, welche die Hauptbestandteile der Komödie enthält. Shakespeare konnte hier das gesamte Rohmaterial für die Violiafabel finden, während er die Gestalten der Malvoliointrige, den unglückseligen Haushofmeister, die beiden Junker, den Narren und Maria, selber schaffen mußte. Gerade sie scheinen bei den Zeitgenossen den großen Erfolg des Werkes gesichert zu haben, denn nicht nur John Manningham lobt besonders diesen Teil, sondern

noch Jahre nach Shakespeares Tod konnte der Dichter Leonard Digges schreiben:

> Voll sind im Nu
> die Logen, Galerien und des Parterres Reihn,
> tritt mit gekreuztem Band Dummkopf Malvolio ein.

Ja, 1623 wurde das ganze Stück unter dem Titel „Malvolio“ gegeben.

Es läßt sich nicht beweisen, daß die Aufführung im Mitteltempel die erste gewesen ist. Zwar wurden bei solchen Gelegenheiten in der Regel neue Stücke gespielt; aber die innere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß die Komödie schon früher entstanden ist, schon vor der Essexrevolution, die einen entscheidenden Umschwung in den Lebensanschauungen des Dichters hervorbrachte. Meres erwähnt das Werk noch nicht; es ist anzunehmen, daß „Was ihr wollt“ 1600 geschrieben wurde. In diesem Jahre weilte der römische Herzog von Bracciano, das Haupt der Familie Orsini, in London, und dieser vornehme Besuch könnte den Namen für den schmachtenden Liebhaber der Komödie geliefert haben. Doch ist der Beweis sehr unsicher, da die Benennung, wie wir gesehen haben, schon in einem italienischen Lustspiel vorkommt. Trotz des starken Beifalls, den das Stück errang, ist ein Quartdruck nicht erschienen, sondern das Drama wurde zum ersten Male in der großen Gesamtausgabe von 1623 veröffentlicht.

„Was ihr wollt“ bezeichnet den Höhepunkt der Shakespeareschen Komik, wie des romantischen Lustspieles überhaupt. Eine solche Fülle von inniger Heiterkeit und Witz, Ausgelassenheit und Humor ist nach ihm nicht wieder erreicht worden. Die Komik veraltet schneller als die Tragik. Der Schmerz bleibt durch Jahrhunderte der gleiche, während das, was eine Generation zum Lachen gebracht hat, für die nächste schon die Bedeutung verliert. Die Komik eines Rabelais, Ariost, selbst Cervantes besitzt keine unmittelbare Fühlung mehr mit der Gegenwart; sogar über einzelnen Werken Molières beginnt der Staub der Jahre sich abzulagern. Auch Shakespeares Lustspiele haben der Zeit einen stärkeren Tribut zollen müssen als

die Tragödien und Schauspiele. Unberührt von ihrer Hand ist nur das Dreigestirn „Der Sommernachtstraum“, „Der Kaufmann von Venedig“ und „Was ihr wollt“ geblieben. Die ersten beiden verdanken den Erfolg der ewigen Jugend vielleicht weniger der Komik, in dem dritten Stück dagegen zeigt gerade sie sich noch so wirkungsvoll und lebendig wie am ersten Tage. Der empfindsame Herzog, die treue Viola, der trunkfeste Junker Tobias und der gespreizte Malvolio sind gegen den Sturm der Zeit gefeit. Wenn wir das Werk mit einem anderen vergleichen dürfen, so finden wir ein Gegenstück in Mozarts Meisterschöpfung, „Figaros Hochzeit“. Auch hier ist noch kein Ton veraltet. In beiden, dem musikalischen wie dem gesprochenen Lustspiel, zeigt sich dieselbe glückliche Mischung von Laune und Empfindung, dieselbe feine Ironie, die auf einem bunt schillernden Untergrund ein liebevolles Spiel mit den tiefsten Gefühlen der Menschenbrust aufbaut, dieselbe künstlerische Überlegenheit, die wehmutvolle Klage mit fröhlicher Lustigkeit und tollster Ausgelassenheit zu einem Reigen zusammenführt. Selbst die Menschen ähneln sich. Herzog Orsino steht an Galanterie dem Grafen Almaviva nicht nach, die Liebe der Gräfin äußert sich so innig wie die Violas, und wie jene muß auch sie verkleidet das Herz der flatterhaften Geliebten gewinnen. Figaro nimmt den Vergleich mit manchem Shakespearischen Narren auf, und Bartolo und Basilio singen so gut im Baß mit wie die Junker Tobias und Christoph. Das sind zum Schluß äußere Ähnlichkeiten, aber auch innerlich stehen beide Werke sich nahe. Hier wie dort triumphiert treue Frauenliebe über alle Irrungen der Einbildungskraft. Die Gestalten der Renaissance- und der Rokkokokomödie haben einen gemeinsamen Grundzug, die vornehme Grazie, die sie wie eine alles Gemeine abschließende Atmosphäre umgibt. Sie bildet einen Ausfluß des inneren Zartgefühls, des seelischen Adels, der Shakespeare und Mozart zu eigen war, der von Herzen quellenden Liebenswürdigkeit, mit der beide ihre kleine Welt nach dem Abbild der großen hervorzauberten.

Die Handlung von „Was ihr wollt“ unterscheidet sich dabei

kaum von den dasselbe Thema behandelnden italienischen Komödien, aber wenn diese in dem Stofflichen beharren, so bildet es für Shakespeare nur die Unterlage zu einer freieren und höheren Komik. Das Verhältnis ist typisch für den Dichter und seine Quellen. Seine Benutzung von italienischen Stücken ist zwar im Einzelfalle nicht sicher zu erweisen; wenn wir aber sehen, daß Shakespeare kaum ein komisches Motiv bringt, das die Italiener schon vor ihm verwendet haben, so wird seine Anlehnung an die Vorgänger jenseits der Alpen zur Gewißheit. Sie haben seinen Blick und sein Verständnis für das Komische geschärft von der „Komödie der Irrungen" an bis auf „Was ihr wollt". Aber wenn er in dem ersten Stück mit ihnen auf ihrem eigensten Gebiet wetteifert, so sind diese Täuschungen und Verwechselungen, diese inganni in dem letzten nur der Rahmen, den Shakespeare mit seinen köstlichen Gestalten, seinem blühenden Humor und seiner feinen Melancholie ausfüllt.

Unser Dichter hat eine bedeutende Wandlung seit dem Tage seines ersten Schaffens erfahren. Damals trat er wie ein Bursche vom Lande, ein kerniges Naturkind, mit Riesenkräften begabt, ähnlich seinem Orlando in „Wie es euch gefällt" in das Reich der Poesie ein, seitdem ist er reifer und feiner, abgeklärter und nachdenklicher geworden. Man vergleiche nur die Naturauffassung in den ersten Werken und den letzten Lustspielen: die von Gesundheit strotzenden, aber in ihrer Art derben Schilderungen aus „Venus und Adonis" mit der Sommernacht an der Brenta, den Elfentänzen im Schloßpark von Windsor oder dem Waldleben in den Ardennen. Dort eine zupackende, nur das Sinnliche ergreifende Anschauung, hier eine Phantasie, die der Natur die feinsten Regungen ablauscht und das unsichtbare Reich mit den zartesten poetischen Gebilden bevölkert. Der Dichter hat in der Zwischenzeit viel erfahren. Er stürmt nicht mehr im blinden Jugenddrang vorwärts, sondern liebevoll achtet er auf die Blumen, die an der Seite der Straße, von anderen unbemerkt, blühen und verwelken. Das Streben nach Glanz und Macht tritt zurück.

Nicht mehr das äußere Ringen und Erreichen gilt ihm als Höchstes, sondern das innere Sein. Immer klarer bildet sich sein weibliches Ideal heraus: das der Dulderin, deren Treue und schweigende Liebe die Palme des Lebens erlangen. Auch manches gute Buch ist nicht ohne Einfluß auf Shakespeares Dichtung durch seine Hände gegangen. Im „Kaufmann von Venedig" zeigen sich Spuren, daß er Senecas philosophische Schriften, die Essays des Alexandre Van den Busche genannt le Sylvain und vor allem die Werke Montaignes studiert hat. Es war wenig, wenn wir die reiche Literatur vergleichen, die anderen Dichtern zur Verfügung stand, aber für einen Mann von seiner Begabung genug, um ihm tausendfache Anregung zu geben. Sein Gesichtsfeld erweitert sich, seine Gestalten gewinnen an psychologischer Tiefe und werden vielseitiger. Je gründlicher er aber die Welt durchdrang, desto klarer mußte ihm die Überzeugung aufgehen, daß das Lustspiel mit seiner humorvollen Vergoldung des Daseins nicht das Höchste in der Kunst darstellt. Nur wenn nicht mehr der glückliche Zufall, sondern der Wille der Menschen selbst als bestimmendes Moment seines Schicksals auftrat, konnte das Drama zum vollen Bilde des Lebens werden. Shakespeare hatte das Bedürfnis, den Menschen, frei von äußerer Fügung, im Kampf mit den bösen Gewalten in sich und um sich zu erkennen. Dieser Weg führte mit Notwendigkeit zur Tragödie. Äußere Ereignisse beschleunigten den Übergang mehr, als nach dem hoffnungsvollen Ton der letzten Komödie zu erwarten war. Doch ehe wir zu diesen Schicksalsschlägen kommen, müssen noch die anderen Werke, die der durchlaufenen Periode angehören, besprochen werden.

> Now to the Drama turn — Oh motley sight!
> What precious scenes the wondering eyes invite:
> Puns and a Prince within a barrel pent.
>
> Byron.

XII.
Die späteren Historien.

Hand in Hand mit den Lustspielen geht während der Jahre 1594—1600 die Vollendung der englischen Historien in „Richard II.“, „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“. Der große Beifall, den „Richard III.“ errungen hatte, legte den Gedanken nahe, die patriotische Dichtart fortzusetzen. Doch die ruhige Regierung seines Nachfolgers Heinrich VII. bot kein Material zu einer dramatischen Gestaltung. Unter der Herrschaft Heinrichs VIII. gab es zwar einzelne Männer wie Cromwell oder Kardinal Wolsey, deren Schicksal allen tragischen Anforderungen entsprach und auch von anderen Verfassern behandelt wurde, aber die Person des Königs selber war weder als Mittelpunkt eines Dramas noch als Gegenstand einer poetischen Verherrlichung verwendbar. Das späte Stück, das den Namen dieses Fürsten trägt und zu dem Shakespeare, wenn er auch kaum als der Verfasser zu bezeichnen ist, doch irgend welche Beziehungen gehabt haben muß, beweist das am besten. So blieb nur ein Rückgriff auf die ältere Geschichte übrig, und da lag nichts näher, als der Tetralogie, die das Aufkommen des Yorkschen Geschlechtes schilderte, das Emporsteigen des Hauses Lancaster gegenüberzustellen. Die Aufgabe reizte den Dichter um so mehr, als der Stoff die unmittelbare Vorgeschichte zu seinem „Heinrich VI.“ enthielt, und seine Sympathie während der Arbeit an den letzten Tragödien den Yorks immer fremder,

dem gegnerischen Zweig immer inniger zuteil geworden war. Es bestand auch eine Ähnlichkeit zwischen dem Schicksal beider Geschlechter. Wie die streitbaren Männer der weißen Rose, so hatten auch die Lancasters die Krone mit Gewalt an sich gebracht; der Unterschied lag nur in dem Gebrauch, den sie von der angemaßten Herrschaft gemacht hatten. Auf den Usurpator Heinrich IV. folgte dort sein glorreicher Sohn Heinrich V., während die jüngere Linie nach Richard York und Eduard IV. den Wüterich Richard III. auf den Thron führte. Der Weg der Yorks leitete durch endlose Bürgerkriege zu dem Selbstvernichtungskampf von Bosworth, der der Lancasters zu dem Siege von Azincourt, der noch nach zwei Jahrhunderten die Herzen aller Engländer höher schlagen ließ. Mit diesem Endziel war es schon gegeben, daß die Geschichte des älteren Hauses nicht in der Form des Trauerspieles dargestellt werden konnte. In dieser ließ sich der Untergang der weißen Rose schildern, das Aufkommen der roten nicht. „Richard II." bildet eine geschlossene Tragödie, die beiden Teile von „Heinrich IV." und „Heinrich V." nicht.

Nach der Definition des Mittelalters, wie sie Dante in dem Begleitschreiben seines Lebenswerkes an Can Grande auseinandersetzt, stellt die Tragödie sich als eine Dichtung dar, die von einem glücklichen und ruhigen Anfang zu einem gräßlichen und schauderhaften Ende führt. Das wurde schon im Gegensatz zur Komödie dargelegt. Chaucer drückt es in seinen Canterbury-Erzählungen dahin aus:

> Es weiß uns die Tragödie von Geschichten,
> die alte Bücher künden, zu berichten,
> von Männern, die im Glücke hoch gestanden
> und von der Höhe einen Absturz fanden
> in tiefes Elend, kläglich dort zu enden.

Vor allem recht plötzliche, unerwartete Schicksalsumschläge, überraschende Niederbrüche aus höchstem Glanz in schlimmste Not galten als besonders tragisch. Diese Anschauung stand zu Shakespeares Zeit unerschütterlich fest, und nach ihr können „Heinrich IV."

und „Heinrich V." nicht als Tragödien angesehen werden. Die erweiterten Begriffe von heute verlangen nicht unbedingt den Tod des Helden als Schluß des Trauerspieles, sondern, wie Goethe sagt, nur das Ausscheiden aus liebgewordenen Verhältnissen. Aber auch unter dieser Bedingung sind die beiden Stücke nicht tragisch. Der Begriff des Schauspieles blieb der Renaissance fremd. Es wurde des Ausgangs wegen zur Komödie gerechnet, aber auch diese Bezeichnung wäre hier nicht am Platze. „Heinrich IV." und „Heinrich V." lassen sich in keine ästhetische Klasse einreihen, es sind patriotisch-historische Dichtungen in dramatisierten Bildern, für die man den Namen „Historien" mit Recht beibehalten hat.

Er trifft die Sache, wenn man mit diesem Namen nicht den Gedanken an ein größeres Maß von geschichtlicher Wahrheit verbindet. Diese ist in „Heinrich IV." trotz des lockeren Aufbaues so wenig, ja sogar noch weniger vorhanden als in „Richard II." oder in „Julius Cäsar". Die Berichte Halls und Holinsheds über die Kämpfe der beiden Rosen, Samuel Daniels Geschichte des Bürgerkrieges in achtzeiligen Stanzen enthielten für Shakespeare genau so gut Wahrheit als die Erzählungen der Chronisten von einem sagenhaften König Lear oder Plutarchs historische Feuilletons. Er hält sich an die vorgefundenen Tatsachen, soweit sie das irgendwie möglich machen. Widersprechen sich die Angaben der Quellen, so wählt er nicht kritisch das geschichtlich Richtigere, sondern das für seine Zwecke Brauchbarere. Er trägt kein Bedenken, Einzelheiten zu verändern und zu unterdrücken, wenn dramatische Rücksichten es gebieten. Nur mußte er mit der englischen Geschichte vorsichtiger verfahren, da sie allgemein bekannt war, und er die historischen Erinnerungen seiner Hörer nicht über den Haufen werfen durfte. Die Historie unterscheidet sich begrifflich von dem eigentlichen Drama weder durch das größere oder geringere Maß von geschichtlicher Wahrheit noch durch den Stoff. Den letzteren Standpunkt nehmen zwar die Herausgeber der ersten Folioausgabe ein. Sie fassen alle Werke, die einen Gegenstand der heimischen Geschichte aus nicht zu entlegener Vergangenheit behandeln, als

Historien zusammen, während jene, die es mit einem fremden Volk oder längst entrückten Ereignissen zu tun haben, als Tragödien bezeichnet werden. Doch diese äußerliche Trennung entbehrt der Berechtigung. „Richard III.“ ist ein wirkliches Drama, vielleicht neben „Macbeth“ sogar das den klassischen Anforderungen am meisten entsprechende, „Heinrich IV.“ nicht. Der Unterschied besteht ausschließlich in der freieren dramatischen Form. Der lockere Aufbau war ein Überbleibsel des vormarloweschen Dramas, das es liebte, in epischer Weise ohne innere Einheit eine Reihe von Vorgängen, die sich unter der Herrschaft desselben Königs zugetragen hatten, dramatisiert auf die Bühne zu bringen. Shakespeare griff in den Historien auf die überwundene kunstlose Technik zurück. In „König Johann“ übernahm er sie mit dem älteren Werk, dessen Umarbeitung er sich unterzog, und in „Heinrich IV.“ wurde sie ihm durch die besonderen Zwecke, die er verfolgte, aufgedrängt. Er verzichtet in klarer Erkenntnis auf die strenge Form, weil sie seinen genialen Launen zu enge Schranken zog.

Es bildet nicht die Aufgabe des Dichters, historische Kenntnisse zu verbreiten, eine Behauptung, die von Freunden der dramatischen Poesie den Angriffen der Puritaner sowohl damals mit besonderem Stolz entgegengesetzt wurde, als auch heute noch aufrecht erhalten wird. Die Dichtung zieht ihre Bedeutung aus sich selber, nicht aus dem von ihr behandelten Stoff. Goethe bemerkt treffend: „Für den Dichter gibt es keine historischen Personen; es beliebt ihm, eine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, seinen Geschöpfen ihren Namen beizulegen.“ Auf diesem Standpunkt steht auch Shakespeare. Wenn er ihn vielleicht auch nicht so klar erkannte, so hält er ihn in der Ausführung immer fest. Er ist ganz Dichter, und als solcher liegt ihm nichts ferner, als eine historische Entwickelung in Ursache und Wirkung vorzuführen. Er unterläßt es, in „König Johann“ die Magna Charta, die Grundlage der englischen Verfassung, bei weitem das wichtigste Ereignis aus der Regierung dieses schwachen Fürsten, auch nur zu erwähnen; Wicleff und die

beginnende Reformation, die dem ausgehenden vierzehnten Jahrhundert den entscheidenden Charakter aufprägten, werden in „Richard II.“ nicht genannt. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Shakespeare ist durch und durch unhistorisch. Nicht die geschichtlichen, sondern die rein menschlichen Ereignisse erregen sein Interesse: die Männer namens Richard II., Heinrich IV. und V., die sich unter bestimmten äußeren Ereignissen in eigentümlicher Weise entwickelt haben. Ob diese Gestalten aber gerade dem fünfzehnten Jahrhundert angehören, einer Periode, die durch die Erfindung des Schießpulvers und des Buchdrucks, sowie durch die Entdeckung der ersten überseeischen Länder ihr Gepräge erhält, ist ganz gleichgültig, und wenn diesen Menschen nicht bestimmte historische Etiketten aufgeklebt wären, ließe sich auf die Zeit ihrer wirklichen Existenz aus den Königsdramen noch nicht einmal ein Schluß ziehen. Es bildet einen alten Aberglauben der deutschen Ästhetik, in dem historischen Schauspiel den Höhepunkt der dramatischen Kunst zu erblicken. Ein solcher Begriff existiert nicht. An sich ist es völlig belanglos, ob der Dichter von Kämpfen um Krone und Reich oder von Ereignissen innerhalb der Familie erzählt. „Hamlet“ und „Lear“ ständen sonst in ihrer Art unter „König Johann“. Nur das eine läßt sich sagen. Der historische Stoff erleichtert durch das ihm innewohnende Gewicht die Aufgabe des Dichters. Jedes Werk muß Größe besitzen, um eine allgemein menschliche Bedeutung zu gewinnen. Diese Eigenschaft kommt aber gewaltigen politischen Kämpfen, bei denen es sich um Gewinn und Verlust der höchsten irdischen Güter handelt, von selber zu, während es von der Kunst des Dichters abhängt, einer kleinen Welt privater Interessen diese unerläßliche Seite abzugewinnen. Die Aufgabe wird um so schwieriger, je niedriger die gesellschaftliche Stellung der auftretenden Kreise ist. Dem Familienzwist eines Königs und seiner Kinder wie in „Lear“, der Eifersucht eines großen Feldherrn wie in „Othello“ gebührt die Größe durch ihre Bedeutung für Staat und Gesellschaft von selber, aber in Shakespearischer Behandlung würde das auch der Fall sein, wenn der

eine ein englischer Gutsbesitzer, der andere ein venezianischer Privatmann wäre. Unter den Händen schwächerer Dichter läuft die Tragik des bürgerlichen Dramas leicht auf Jämmerlichkeit und kleinliche Misere hinaus: das „große, gewaltige Schicksal“ verschwindet hinter dem Elend und der grauen Sorge des Alltages. Doch der Fehler wurzelt nicht in dem Gegenstand, sondern in einer Behandlung, die es nicht versteht, das Kleine zu vorbildlicher, menschlicher Bedeutung zu erheben. In dem richtigen Gefühl, daß die notwendige Allgemeingültigkeit sich hier nur schwer erreichen läßt, schloß das klassische Drama der Italiener und Franzosen die bürgerliche Welt schlechtweg von der Bühne aus; die englische Tragödie kennt derartige stoffliche Beschränkungen nicht. „Arden von Feversham“, das selbst von einem so feinen Kenner wie dem Dichter Swinburne für ein Werk Shakespeares gehalten wird, das „Trauerspiel von Yorkshire“ und viele andere Dramen spielen in bürgerlichen Kreisen. Unser Dramatiker steigt niemals so weit hinab. Aber nicht weil er die kleine Welt einer Darstellung für unwürdig hält, denn gerade seine größten Tragödien „Hamlet“ und „Othello“ behandeln beinahe oder ausschließlich Ereignisse aus dem Privatleben und nähern sich dem bürgerlichen Drama an, sondern weil in dem Bereich der Könige die Leidenschaften einen weiteren Spielraum finden und schonungsloser aufeinander platzen als in der engen Grenze der bürgerlichen Welt, die in ihrer Abhängigkeit von der Staatsgewalt mehr durch Gesetz und Sitte als durch den Willen des Individuums bestimmt wird.

Es ist für eine Nation ein unermeßliches Glück, von der eigenen Vergangenheit ein poetisches Bild zu besitzen, wie die Engländer es in den Königsdramen haben. Es mag die lebende Generation mit politischer Einsicht, mit patriotischer Begeisterung, mit Liebe zur Heimat erfüllen, es mag bis in die spätesten Zeiten die Enkel zur Nacheiferung anspornen: das alles sind jedoch Zwecke, die über den Rahmen des Kunstwerkes hinausgehen, und die gar nichts für die Überlegenheit des historischen Dramas über irgendeine andere Gattung beweisen. Patriotismus wird mindestens ebenso-

gut durch Volksreden, politische Einsicht durch historische Lehrbücher verbreitet. Shakespeare rechnete bei den York- und Lancastertragödien so sicher mit der Vaterlandsliebe seines Publikums wie Äschylos und Calderon, als sie die „Perser“ oder das „Marienbild von Toledo“ schrieben: aber die Bedeutung und der bleibende Erfolg aller dieser Werke liegt nicht in dem Patriotismus, sondern in dem künstlerischen Wert. Nur dieser weist ihnen einen Platz in der Weltliteratur an; alles andere bedeutet einen Nebenerfolg von zeitlicher und örtlicher Begrenzung.

Als Shakespeare nach Abschluß und Aufführung von „Richard III.“ eine weitere Behandlung der heimischen Geschichte in Angriff nahm, hatte das literarische Leben eine große Veränderung erfahren. Der stolze Rival Marlowe war gestorben. Den heißen Wettkampf der beiden Dichter, der auf der einen Seite „Richard III.“, auf der anderen „Eduard II.“ hervorrief, hatte der Tod des Älteren zugunsten des Jüngeren entschieden. Doch der Einfluß des Gegners lebte trotzdem noch unüberwunden fort: „Richard II.“ wandelt wieder in ganz besonderem Maße in seinen Spuren. Nicht mehr in denen der Schauerdramen wie „Tamerlan“ und des „Juden von Malta“, sondern der reifere und weichere „Eduard II.“ ist es, der auf Shakespeares neues Werk einwirkte. Wie der jüngere Dichter in „Richard III.“ mit den schreckenerregenden, übermenschlichen Ungeheuern Marlowes wetteiferte und den Rivalen auf seinem eigensten Felde schlug, so stellte er dessen letztem Drama seinen „Richard II.“ entgegen. Diesem Muster verdankt die neue Tragödie die größere Weichheit der Charaktere, die Neigung zu einem deklamatorischen Lyrismus und das gefühlsmäßige Ausschöpfen der Situationen. Unser Dichter überläßt es sonst den Hörern, sich den tragischen Gehalt der Ereignisse selbst klar zu machen und beschränkt sich auf die Darstellung der Tatsachen; in „Richard II.“ dagegen herrscht das Bestreben, durch sentimentale Wortergüsse den Eindruck der Vorgänge, besonders des eingetretenen Unglücks, recht deutlich zum Bewußtsein zu bringen. Der Charakter des Königs kommt dieser Tendenz entgegen, und soweit läßt sich nichts dagegen sagen;

aber die Figur des Gärtners III, 4 verdankt ihre Entstehung nur der Absicht, die Verfehlungen Richards durch ein Sinnbild hervorzuheben, die Gestalt des treuen Reitknechtes V, 5 verfolgt nur den Zweck, den Fall des Königs auszumalen, wie auch das durch die Handlung nicht erforderte Auftreten der Königin nur die Größe seines Unglücks eindringlich machen soll. Hier zeigt sich Marlowes Art, und noch weiter geht sein Einfluß. Die Günstlingswirtschaft, die Launenhaftigkeit und Unentschlossenheit des Helden stammen von seinem Eduard; ja es werden sogar Motive angeschlagen, die in dem Shakespeareschen Drama keine Berechtigung haben, so der Vorwurf, den Bolingbroke III, 1 den Parasiten Bushy und Green macht, sie hätten Unfrieden zwischen dem Monarchen und seiner Gattin gestiftet. Die Anklage paßt auf die Günstlinge des Marloweschen Stückes, nicht aber auf die Richards, der, soweit das Drama reicht, mit seiner Königin in einem ungetrübten liebevollen Verhältnis lebt. Wenn aber Shakespeare wie in früheren Fällen sein Vorbild weit hinter sich läßt, so verdankt er den Erfolg diesmal der überlegenen psychologischen Behandlung. In dem Titelhelden und seinem Feinde Bolingbroke, dem nachmaligen König Heinrich IV., entwarf er zwei meisterhafte Charaktere, die die Tragödie über ihre sonstigen Mängel glücklich hinwegsteuern.

Das Verhältnis der beiden Gegner beherrscht den Verlauf der Tragödie. Während im ersten Akt Richard stolz auf dem Throne sitzt und den verhaßten Vetter in die Verbannung schickt, zeigt das Ende gerade das umgekehrte Bild. Heinrich IV. hat die Krone erlangt und sein ehemaliger Herr steht als Untertan vor ihm und erwartet den Urteilspruch. Die Exposition führt in glänzender Weise in das Drama ein. Der Onkel des Königs, Gloster, ist in Calais ermordet worden. In Wirklichkeit geschah es auf Wunsch des Monarchen durch Mowbray, Herzog von Norfolk. Shakespeare läßt die Täterschaft unentschieden, aber so viel geht aus der Darstellung deutlich hervor, daß Bolingbroke, der sich in geschickter politischer Berechnung zum Rächer des Ermordeten aufwirft und Norfolk des Verbrechens zeiht, mit der Anklage mittelbar Richard

treffen will. Dieser wagt weder sich kühn zu der Tat zu bekennen noch den blutbefleckten Anhänger abzuschütteln. Unentschlossen schwankt er hin und her; bald gestattet er den Zweikampf der beiden Gegner, bald verbietet er ihn, und als das Gottesgericht dennoch endlich zustande kommt, reißt er die Streiter wieder launenhaft auseinander und schickt sie in die Verbannung, eine halbe Maßregel, die beide nur verbittert, aber keinen unschädlich macht. Richard muß sich sagen, daß er entweder dem einen oder dem anderen Unrecht tut; aber das kümmert ihn nicht, er wünscht den lästigen Handel so schnell als möglich los zu werden. Je nach seiner Stimmung ist er ungerecht und grausam, aber auch gutmütig. Auf Bitten des alten Gaunt erläßt er Bolingbroke sofort einen Teil der Verbannungszeit. Sechs Jahre sind ja auch noch genug. Die Hauptsache bleibt, daß der gefürchtete und gehaßte Gegner ihm aus den Augen kommt. Das genügt für Richard. Im Guten wie im Bösen besitzt er weder Voraussicht noch Konsequenz. Wenn er nach Willkür handelt, fühlt er sich als Inhaber der höchsten Macht. Von der Verantwortung seines Amtes hat er keine Ahnung. Äußerlich freilich weiß er das Bild eines Fürsten trefflich darzustellen. Die blendende Erscheinung unterstützt ihn: als eine „schöne Rose“ wird er von der Gattin bezeichnet. Mit Eitelkeit wacht er darüber, immer „höchst königlich“ in der Öffentlichkeit aufzutreten, und selbst im Unglück bleibt es seine größte Sorge, gute Figur zu machen. Auf dem demütigenden Gang zur Unterwerfung fragt er III, 3 seinen letzten Getreuen:

> Entwürdigen wir uns nicht, daß wir
> so kläglich aussehn und so milde sprechen?

Selbst in der schimpflichen Szene der Thronentsagung verlangt er nach einem Spiegel. Er muß sich überzeugen, ob sein Gesicht mit der Größe des Unglückes übereinstimmt, ob es ihm gelungen ist, die sorgsam bei der Toilette einstudierte düstere Miene und gebrochene Haltung bis zum Schluß der Tragödie zu bewahren. Richard ist der Schauspieler seines eigenen Ideales, ob er nun in der Zeit seines Glanzes die Majestät des überirdischen Königs, den Stell=

vertreter Gottes, agiert oder nach seinem Sturze die Rolle des am grausamsten und ungerechtesten behandelten Erdensohnes. In jede Lage weiß er sich hineinzudeklamieren. Er hört sich gern reden, und die Worte fehlen dem begabten Stimmungsmenschen niemals, ob er nun „wie eine Mutter“ nach langer Trennung den teuern Heimatboden gefühlvoll begrüßt, ob er schöne Reden über die Erhabenheit des königlichen Amtes hält oder sentimental beredt seinen Fall auskostet. Er schwelgt in der Ausmalung seines Unglückes und spricht in bezeichnender Weise von dem „angenehmen Wege der Verzweiflung“. Für ihn liegt ein selbstquälerischer Genuß in der wortreichen Klage; verschafft sie ihm keinen Trost, so befriedigt sie wenigstens seine schauspielerischen Talente.

An sich wäre ein solcher Mensch kaum tragisch, wenn nicht durch eine Ironie des Geschickes die Komödiantennatur zu der höchsten irdischen Stellung, der des Herrschers, berufen wäre. Das ist der unheilbare Bruch, der sein Wesen durchzieht. Richard kann den König wohl spielen, aber niemals König sein. Die Tragödie ist eine doppelte: die des Königs, der im Schein aufgeht, wie die des Schauspielers, den die Art seiner Kunst für praktisches Handeln unfähig macht. Es fehlt dem Fürsten nicht an Intelligenz, nicht an Phantasie, noch Leidenschaft, aber wenn diese Eigenschaften überhaupt eine Tat erzeugen, so ist sie mit Sicherheit verfehlt, gerade das Gegenteil von der, die im Augenblick geboten wäre. Er verkennt das Königtum völlig und sucht seine Wurzeln nicht in der Macht, sondern in dem Schein, in dem Prunk und zuletzt in überreizter Steigerung seines Selbstgefühls in der mystischen, göttlichen Weihe. Zwischen ihm und dem Schöpfer, der ihm alle Macht auf Erden übertragen hat, besteht ein übernatürliches Band. In romantischer Vorstellung fühlt er sich als Gottes Stellvertreter auf Erden. Das Gottesgnadentum verkörpert sich in Richard II. In guten Tagen mag es gehen; da kann der mächtige Herrscher sich mit Schmeichlern umgeben, die den „Gesalbten des Herrn“ umbuhlen, da kann er sich über jede Kritik hinwegsetzen, jeden Widerspruch zum Schweigen bringen, und käme er aus dem Mund eines sterbenden

Greises oder eines ehrwürdigen Agnaten. In der Stunde der Gefahr zerrinnt der Wahn. Die Not bringt die Ernüchterung, die furchtbare Enttäuschung. „Gott ist stets mit den stärkeren Bataillonen", hat ein späterer, sehr praktischer Kollege Richards gesagt, und in dem Drama heißt es III, 2:

> Des Himmels Beistand muß ergriffen werden
> und nicht versäumt.

Der Monarch, der sich auf sein göttliches Recht und nur auf sein göttliches Recht verläßt, steht vor der Entscheidung mit leeren Händen da. Hinter dem Rechte fehlt die Kraft, es durchzusetzen; es wird zum leeren Schall, der von dem Wirbel der Trommeln, dem Klirren der Bajonette übertönt wird. Recht und Macht bilden keine Gegensätze, sondern ergänzen sich. Zu spät kommt Richard III, 3 die Erkenntnis:

> Der verdient, zu haben,
> der kühn und sicher zu erlangen weiß.

Damit spricht er sein eigenes Urteil. Den realen Machtmitteln des Gegners hat er nur schwungvolle Deklamationen über sein göttliches Recht entgegenzusetzen.

Shakespeare ist kein Anhänger des Legitimitätsprinzips, aber ebensowenig billigt er, wie sich aus einer Übersicht der acht aufeinanderfolgenden Königsdramen ergibt, den privaten Rechtsbruch eines Usurpators. Mag auch der gesetzmäßige Herrscher den Anspruch auf die Krone durch Unfähigkeit verscherzen, es bleibt ein Unrecht, ihn der Gewalt zu entkleiden. Doch es gibt nichts Absolutes. Wie Recht durch Mißbrauch zu Unrecht, so kann Unrecht durch guten Gebrauch zu Recht werden. Dies zeigt das Beispiel Heinrichs V., der trotz der Abstammung von dem Thronräuber als vollgültiger König herrscht. Wie sich Shakespeare allerdings die Ersetzung eines schlechten Regenten durch einen besseren ohne den gesetzwidrigen Eingriff eines einzelnen vorstellt, darüber spricht er sich nicht aus. Die moderne staatsrechtliche Auffassung der Königsgewalt war dem Dichter fremd; er erblickt in dem Anspruch auf den Thron ein Privatrecht, dem bürgerlichen Eigentum ent-

sprechend, und damit kann weder von der Entfernung eines unbrauchbaren Herrschers noch der Neuwahl eines anderen durch die Vertreter des souveränen Volkes die Rede sein. Shakespeare weiß aus diesem Dilemma sowenig einen Ausweg wie irgendeiner seiner Zeitgenossen.

Richards Mißwirtschaft, Willkür, Schwäche und Launenhaftigkeit haben den Staat an den Rand des Verderbens gebracht. Furchtbare Zeiten drohen. Mit Worten, die an Horatios Befürchtungen in „Hamlet" anklingen, werden die Vorzeichen des nahenden Unheiles II, 4 geschildert:

> Die Lorbeerbäum' im Lande sind verdorrt,
> und Meteore drohn den festen Sternen,
> der blasse Mond scheint blutig auf die Erde,
> und hag're Seher flüstern furchtbarn Wechsel;
> der Reiche bangt, Gesindel tanzt und springt:
> Der in der Furcht, was er genießt, zu missen,
> der zu genießen durch Gewalt und Krieg.
> Tod oder Fall von Kön'gen deutet das.

Zu den heimischen Schwierigkeiten ist noch ein Aufstand in Irland ausgebrochen. Es fehlt dem König an Geld, um ein Heer zu rüsten. Der Tod des alten Gaunt kommt ihm sehr erwünscht, ohne Bedenken zieht er die Güter des Verstorbenen ein und beraubt dessen Sohn, den verbannten Bolingbroke, seines rechtmäßigen Besitzes. Dem hat nichts gefehlt als ein guter Vorwand, um Richards Abwesenheit in Irland zu benutzen und nach England überzusetzen. Was er dort will? Natürlich nur sein Erbe! Ein kluger Politiker macht seine Anhänger nicht kopfscheu, indem er seine wahren Ziele entdeckt. Der Erfolg wird sie schon hinreißen und das übrige von selber besorgen. Einstweilen besitzt er in den Percies eine starke Stütze, die zu allem bereit sind. Bei seiner Popularität kann es gar nicht fehlen. Nicht umsonst gewann er die Handwerker durch „des Lächelns Kunst", zog die Mütze vor jedem Austernweib und verbeugte sich vor seinen „gütigen Freunden", den Kärrnern. Ein umsichtiger Spekulant darf selbst die Niedrigsten nicht vor den Kopf stoßen; die Maus kann unter Umständen dem

Löwen helfen. Jetzt erntet er die Früchte, alle Herzen fliegen ihm III, 2 zu:

> Graubärte decken ihre kahlen Schädel
> mit Helmen, ...
> und weiberstimm'ge Knaben mühn sich, rauh
> zu sprechen, stecken ihre weichen Glieder
> in starre Panzer, ...
> ja Kunkelweiber führen rost'ge Piken
> zum Streit, empört ist Kind und Greis.

Wie Richard Stimmungsmensch, so ist Bolingbroke ganz leidenschaftloser Politiker. Sein Bild bietet eine meisterhafte Leistung Shakespeares, bei der er zum erstenmal seine große Kunst zeigt, einen Charakter mit dem knappsten Maß von Worten zu zeichnen. Der Reichtum von Deklamation, der zu den jugendlichen Eigentümlichkeiten „Romeos" und „Richards III." gehörte, kommt in Wegfall. Der schlaue Prätendent bleibt, wenn er nicht sprechen muß, wortkarg bis zur Verschlossenheit, aber sein Schweigen ist charakteristischer als die längsten Reden. Im Gegensatz zu dem pathetischen König zieht er still und sicher seine Straße: demütig, solange er sich ducken muß, milde, wo die Nachsicht Vorteil bringt, aber grausam und entschlossen, wenn er der innersten Neigung folgen darf. Alle Mittel sind ihm recht, Heuchelei, Verrat, Betrug, selbst der Mord, wenn er auch nach der Tat den von ihm angestifteten Mörder abschüttelt.

Der Kampf ist, noch ehe er losgeht, zu Bolingbrokes Gunsten entschieden. In seinem Lager geht alles wie am Schnürchen; bei Richard, der mit wenigen Getreuen aus Irland heimkehrt, trifft eine Hiobspost nach der andern ein. Shakespeare liebt es, den tragischen Umschwung in einer großen Szene mit immer neuen Botenmeldungen von steigender Wirkung zu geben. So verfährt er schon in „Richard III." und so später in „Macbeth". Das gibt ihm Gelegenheit, den Charakter des Helden noch einmal zusammenfassend in allen seinen Phasen zu zeigen: die Szene selbst wird zu einem verkleinerten Bild der ganzen Tragödie. In „Richard II." III, 2 bringt sie den Übergang von sieghafter Zuversicht zur vollen Entmutigung. Schlag auf Schlag kommen die Berichte. Richards

Günstlinge sind hingerichtet, sein Heer ist versprengt, sein Stellvertreter York hat kapituliert. Trotzdem geschieht nichts, aber desto mehr wird geredet. Die verschiedenen schlechten Nachrichten werfen den königlichen Schauspieler wie Stichworte auf der Bühne aus einer Stimmung in die andere. Jetzt verzweifelt er und schwelgt in Gedanken an den nahen Tod, dann erhebt er sich wieder in mystischer Überschätzung der Majestät und deklamiert:

> Der Hauch von Erdenmenschen kann des Herrn
> geweihten Stellvertreter nicht entsetzen.
> Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt,
> den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
> hat Gott für seinen Richard einen Engel
> im Himmelssold.

Die Steine selber sollen Krieger werden und sich gegen den Aufrührer bewaffnen. Denn wer dem Landesherrn das Wort bricht, bricht es auch dem Himmel. Der königliche Name gilt so viel wie vierzigtausend Streiter. Als Endergebnis der schönen Phrasen kommt heraus, daß er vor der Zeit seine Sache aufgibt, den letzten Rest seines Heeres entläßt und sich ganz Bolingbrokes Gnade überliefert. Das Unglück findet ihn nicht gefestigter als das Glück. In den Szenen der Kapitulation und der Thronentsetzung schwankt er von einer Stimmung zur entgegengesetzten. Bald klammert er sich an den letzten Rest seiner Herrlichkeit und sucht wenigstens den königlichen Schein zu retten, bald ist er bereit, alles zu opfern. Auf die vorgelegten Fragen antwortet er IV, 1:

> Ja, nein — Nein, ja. Mein Will' ist nicht mehr mein,
> so gilt mein Nein ja nicht. Ja muß es sein.

Ein klägliches Schauspiel der Fassungslosigkeit, das der stolze Richard bietet, der ehedem wenigstens höchst königlich zu reden wußte. An Bolingbroke, dem „schweigenden Monarchen“, prallen alle Klagen ab: er tut das einzige, was man mit Richard tun kann, er läßt ihn ausreden. Der mystische Hang des Gestürzten vertieft sich V, 5. In seinen Leiden durchlebt er die Passion des Heilandes, er kommt sich selbst verfolgt und gemartert wie Christus

vor. Die Verräter erscheinen ihm wie Judasse, England wie ein zweites Golgatha, und Bolingbroke, der ihn an das Kreuz gebunden hat, vergleicht er mit Pilatus. Das ist ein feiner, dem Leben abgelauschter Zug; man denke nur an Nietzsche, der sich auch im Gefühl seines grenzenlosen Elends als den „Gekreuzigten" zu bezeichnen liebte. Die Bibel begleitet Richard in das Gefängnis, aber Trost vermag er aus ihr nicht zu schöpfen. Selbst hier, auf dem letzten Ruhepunkte seines Dornenweges, kann er sich zu innerer Fassung nicht durchringen, sondern steht noch immer als Bolingbrokes „Glockenmännchen faselnd" da. Noch immer „spielt" er verschiedene Personen, den König oder den Bettler, je nachdem die Laune des Augenblickes ihn beherrscht. Erst als die Waffe des Mörders ihn getroffen hat, erringt er seelische Festigkeit und wirkliche, nicht in der Phrase bestehende Hoheit.

Der Gegner Bolingbroke mußte, um den Helden des Dramas nicht zu erdrücken, im Hintergrund gehalten werden. Die Stellung im Halbdunkel entspricht seinem Charakter. Er zeigt sich nur, soweit es nötig ist; seine Taten scheuen die helle Beleuchtung. Die beiden Kämpfer füllen das Drama ganz aus, so daß alle übrigen Gestalten neben ihnen verschwinden. Besonders die Frauen spielen eine höchst untergeordnete Rolle. Die Gesellschaft in dieser Tragödie unterscheidet sich von der der Yorktetralogie. Die Männer besitzen mehr Gewissen, sind weicher, menschlicher und ritterlicher. Sie fühlen sich als Sprößlinge desselben Landes, und wenn sie sich bekämpfen, so geschieht es aus politischer Feindschaft, nicht mit dem sinnlosen, blutlechzenden Haß der Clifford und Warwick aus „Heinrich VI.". Der Dichter hat seine ganze Kunst auf die beiden führenden Rollen verausgabt, so daß für die Nebenpersonen nichts mehr übrig geblieben ist. Wenn man bedenkt, daß das Drama etwa gleichzeitig mit dem „Kaufmann von Venedig" entstand, so zeigen sie ein überraschendes Ungeschick. Die Aumerle und Norfolk sind hohle Sprechmaschinen, deren Triebfedern nicht zu erkennen sind, die ohne Motivierung und inneres Leben nur mechanisch eine Rolle im Rahmen des Ganzen ausfüllen. Am verfehltesten ist aber die

Gestalt des alten York. Was Shakespeare beabsichtigte, unterliegt keinem Zweifel. Er sollte ein bejahrter redlicher Mann werden: rechtlich, aber ohne Leidenschaft und Energie, immer bereit, die vollzogenen Tatsachen anzuerkennen, kurz der typische Opportunist, der mit gleicher Ergebenheit jedem Herrscher dient, mag er Richard oder Heinrich heißen, zu Recht oder Unrecht auf dem Throne sitzen. Daß ein solcher aber V, 3 im Gegensatz zu seiner gnadeflehenden Gattin den Tod des eigenen Sohnes vom König erbitten soll, bildet einen unbegreiflichen Widerspruch, einen unglaublichen Mißgriff, der sich mit Shakespeares damaligem gereiften Können schwer in Einklang bringen läßt. Die Szene gehört nicht nur zu den unerquicklichsten in dieser Tragödie, sondern überhaupt zu dem Schlechtesten, was der Dichter je geschrieben hat. Nur eine unter den Nebengestalten hebt sich hervor: der Bischof von Carlisle, das Muster eines Royalisten, des Kirchenfürsten nach dem Geschmack unseres Dramatikers. Vom Beten und Jammern hält er wenig, aber kräftig das Leben für das Recht einsetzen und den Tod nicht fürchten, darin gipfelt die Lebensweisheit des streitbaren Prälaten. Sein Wahlspruch lautet III, 2:

Wer Furcht hat vor dem Tod, wird Knecht des Todes.

Er ist der einzige, der dem angestammten Herrn die Treue wahrt und im Unglück für ihn die Stimme erhebt. Was jener auch verschuldet, kein Mensch darf ihn richten. Mutig tritt der Bischof dem Usurpator entgegen, als „Untertan dem Untertan". Die angemaßte Würde schüchtert den Legitimisten vom reinsten Wasser nicht ein. Der Mann der Vendée erblickt selbst in der Verschwörung gegen den nicht von Gott eingesetzten Herrn ein löbliches und berechtigtes Unternehmen.

Es war ein ungemein gefährliches Thema, das Shakespeare in „Richard II." berührte. Die Beliebtheit Elisabeths hatte in den letzten Jahren in das Gegenteil umgeschlagen, die Unzufriedenheit griff allgemein um sich, und die drohende Revolution lag in der Luft. Ein Stück, das die Absetzung eines Königs behandelte, konnte nur aufreizend wirken. Die Monarchin faßte jede An=

spielung auf ihren unglücklichen Vorgänger als unmittelbar gegen ihre Person gerichtet auf. Hayward, der 1599 eine Geschichte Richards II. schrieb und sie dem Grafen Essex widmete, büßte das Unterfangen im Gefängnis. Auch Shakespeares Drama erregte den Argwohn der Regierung. Die Szene der Thronentsagung durfte weder auf der Bühne noch in den ersten Drucken von 1597 erscheinen. Erst die Buchausgaben nach Elisabeths Tod enthalten sie, und auf die Bretter kam sie vermutlich zum erstenmal 1601, als die Tragödie auf Wunsch der Verschwörer am Vorabend der Essexrevolution zur Aufreizung der Bevölkerung gespielt wurde. In demselben Jahr äußerte die Monarchin in einem Gespräch, sie selbst sei Richard II., und als die Behauptung bestritten wurde, fügte sie in Erinnerung an den undankbaren Günstling die vielleicht durch eine Wendung unseres Dramas eingegebene Bemerkung hinzu: „Wer Gott vergißt, wird auch seine Wohltäter vergessen. Diese Tragödie ward vierzigmal in offenen Straßen und Häusern gespielt." Es ist bestritten worden, daß die Worte sich auf Shakespeares Stück beziehen, daß es überhaupt mit dem Revolutionsdrama identisch sei; doch ist nicht anzunehmen, daß die Schauspieler des Kammerherrn zwei Werke des gleichen Inhalts besaßen, und noch weniger, daß die Tragödie ihres beliebten Hausdichters schon nach wenigen Jahren durch die eines unbekannten Verfassers verdrängt worden sei.

Als Kunstwerk steht das Drama trotz einzelner Mängel über dem voraufgehenden „Richard III.". Der Stoff ist übersichtlicher angeordnet und von allem unnötigen Beiwerk befreit, die Handlung leidet nicht unter einem Übermaß von Geschehnissen, sondern verläuft einheitlich in kräftig fortschreitendem Tempo, meist in einzelnen groß angelegten Szenen. Die psychologische Auffassung der beiden führenden Gestalten ist tiefer und reifer, besonders aber die Tragik von innerlicherer Art als in dem älteren Stück. Dort durfte der böse Richard sein Unwesen treiben, bis der gute Heinrich von außen hereintrat und ihn niederstreckte; in dem jüngeren Drama sind Spieler und Gegenspieler von Anfang an verbunden und be-

dingen sich gegenseitig. Auch Richards II. Untergang entwickelt sich als die Folge moralischen Verschuldens. Shakespeare huldigt wieder der Vergeltungsidee, aber doch in freierer Weise. Der Tragödie liegt nicht mehr das Verhältnis von todeswürdigem Frevel und gerechter Strafe zugrunde. Ein Kapitalverbrechen begeht Richard II. überhaupt nicht, sondern es ist seine Gesamtpersönlichkeit, seine innerste Veranlagung, die ihn, auch ohne daß er Blutschuld auf sich lädt, dem tragischen Verhängnis entgegentreibt. Auf der anderen Seite erscheint auch Bolingbroke nicht nur als der gerechte Rächer, als Instrument zum Vollzug der verwirkten Strafe, wie Heinrich Tudor in „Richard III.", sondern als selbständiger Charakter und im eigenen Interesse handelnd. Wenn trotzdem das Stück in seiner Bühnenwirksamkeit hinter dem Schlußstein der Yorktetralogie zurückbleibt, so liegt dies an dem schwachen Helden, der trotz aller psychologischen Feinheit nicht den Eindruck hervorrufen kann wie sein dämonischer Namensvetter. Einen Teil der Schuld mag auch der Stil tragen. Shakespeare begeht den Mißgriff, die lyrische Sprache mit den zahlreichen gereimten Versen, die in der Liebestragödie „Romeo und Julia" Erfolg und Eindruck erzielte, auf dieses politische Drama zu übertragen. Wenn sie auch bis zu einem gewissen Grade den deklamatorischen Neigungen des Helden entspricht, so wirkt sie doch in der Gesamtheit unnatürlich und gekünstelt. Dazu tritt noch eine Reihe höchst unerfreulicher Concetti. Das Bild von den beiden Vettern III, 3, die um die Wette weinen und sich mit ihren Tränen zwei Gräber in der Erde aushöhlen, wirkt unsagbar geschmacklos und der Vergleich Richards V, 1 mit einem schönen Gasthof, der in dem Gram einen schlechten Gast beherbergt, streift an unfreiwillige Komik. Die Prosa ist unter dem Einfluß Marlowes wie in „Richard III." und „König Johann" völlig vermieden, ebenso der Clown und alle komischen Szenen.

Daß das Stück bei dem ersten Erscheinen einen starken Erfolg davontrug, geht aus den zahlreichen Quartausgaben hervor. Es herrschte rege Nachfrage nach „Richard II." unter dem lesenden

und kaufenden Publikum. Schon 1597 erschienen zwei Auflagen, denen noch drei weitere unter Zufügung der Absetzungszene 1608, 1615 und 1634 folgten. Die Quelle Shakespeares bildete wie bei den früheren Historien in der Hauptsache Holinsheds Chronik von England, Schottland und Irland. Er folgt ihr in „Richard II." genauer als gewöhnlich, jedoch wahrt er sich seine dichterische Freiheit. Die Königin beispielsweise, die damals noch im Kindesalter stand, wagt er als Erwachsene einzuführen. Dieselbe historische Epoche wie die Lancastertetralogie behandelte Samuel Daniel um diese Zeit in einer epischen Dichtung, die im Jahre 1595 erschien. In „Heinrich IV. und V." hat der Dramatiker diese gereimte Geschichte der Bürgerkriege stark benutzt, in „Richard II." dagegen finden sich keine nachweislichen Spuren von ihr. Das gibt die Möglichkeit, die Entstehung der Tragödie ziemlich genau festzulegen, nämlich vor dem Erscheinen der Danielschen Dichtung, also 1594/95. Innere Gründe stimmen damit überein und weisen dem Drama einen Platz zwischen dem früheren „Richard III." und dem späteren „Heinrich IV." an. Das Werk ist als der Anfang eines Zyklus gedacht. Dies geht mit überzeugender Klarheit aus den vielen Hinweisen auf kommende Ereignisse hervor. Der Bischof von Carlisle prophezeit den drohenden Bürgerkrieg, Richard selbst sieht die Unzufriedenheit der Percies voraus, und Bolingbroke spricht mit Besorgnis von seinem ungeratenen Sohn, der in dem Stücke selbst nicht auftritt. Es sind alles Ereignisse, die in „Heinrich IV." zur Darstellung gelangen.

Der erste Teil des neuen Dramas lag 1598 im Druck vor; doch herrscht auf Grund innerer Zeugnisse und einzelner Anspielungen, die sich in dem Stücke finden, Einstimmigkeit unter den Forschern, daß Shakespeare ihn schon 1596 verfaßt und spätestens im nächsten Jahre zur Aufführung gebracht hat. Der zweite Teil war, obgleich er innig mit dem vorhergehenden zusammenhängt, 1598, als der erste gedruckt wurde, noch nicht vorhanden, doch muß er kurz darauf, und zwar noch im gleichen Jahr, erschienen sein. Er verdankt seine Entstehung dem großen Beifall, den die

Figur Falstaffs errang, jedoch erreichte er nicht die Beliebtheit des ersten glücklichen Wurfes. Er wurde als Buchausgabe nur ein einziges Mal 1600 veröffentlicht, während das erste Stück bis zur Herausgabe der Folio sechs Auflagen erlebte, denen später, 1632 und 1639, noch zwei weitere folgten. Als Quellen beider Werke kommen nicht nur die oft genannten Chroniken und die schon erwähnte epische Dichtung Daniels in Betracht, sondern auch ein älteres Drama „die herrlichen Siege Heinrichs V.", das zwar schon 1588 auf dem Spielplan erschien, aber dank seines lärmenden Patriotismus bis zum Ende des Jahrhunderts auf den Brettern und bei dem lesenden Publikum beliebt blieb. In ihm waren nicht nur die ernste Handlung, der Aufstand der Percies, behandelt, sondern auch die komischen Elemente, die tollen Streiche des jugendlichen Kronprinzen. Aber, wie ein englischer Kritiker sagt, was dort tote Schlacke ist, wird bei Shakespeare herrlichstes, reinstes Gold. Der dicke Ritter findet sich in dem alten Stück auch schon unter den Gesellen des lebenslustigen Thronfolgers, allerdings unter einem andern Namen, dem des Sir John Oldcastle. Auch in dem Drama unseres Dichters zeigen sich Spuren, daß er die Benennung ursprünglich beibehielt. Der geschichtliche Oldcastle war alles andere als ein Held der Kneipe. Er stand an der Spitze der Wicleffitischen Reformationsversuche und büßte seine evangelische Glaubenstreue auf dem Scheiterhaufen. Doch damit geschah der Rache der Kirche nicht genug, sondern sie fälschte den Charakter des Mannes und stellte ihn als einen ausbündigen Narren und Taugenichts dar. So entwickelte sich die komische Figur. Noch nach der Aufführung der Shakespeareschen Dramen triumphierten katholische Schriftsteller, daß der „schuftige Ritter" auf die Bühne geschleppt sei, und bedauerten später, daß sein Name ausgemerzt wurde. Der achte Lord Cobham, ein Nachkomme Oldcastles, erhob Einspruch gegen die Verunglimpfung seines Ahnherren, die er in dem älteren Stück anstandslos geduldet hatte. Es ist ein Zeichen, welche Bedeutung damals einem Shakespeareschen Drama zukam. Der Dichter mußte den Namen ändern und ersetzte ihn

durch Falstaff. Doch auch diese Wahl erwies sich nicht als glücklich, denn nun fühlte sich ein Lord Fastolfe durch den Anklang an seinen Namen gekränkt. Doch Falstaff brauchte keine dritte Umtaufe durchzumachen. Für den ersten Mißgriff entschuldigte Shakespeare sich im Epilog des zweiten Teils. „Oldcastle starb als Märtyrer, er ist nicht der Mann," heißt es dort. Das ist eine von den wenigen Stellen, wo der Dramatiker den Schleier der Objektivität lüftet und ein eigenes Urteil ausspricht. Es gilt einem evangelischen Glaubenshelden, einem Opfer der katholischen Kirche, und trägt den Charakter eines Bekenntnisses, unter unzähligen Beweisen einer mehr, daß der Dichter nicht nur äußerlich kein Katholik, sondern auch innerlich diesem Glauben fremd war. Trotz der Erklärung blieb Oldcastle in den Augen des Publikums der Held des „wilden Schweinkopfes" zu Eastcheap. Kleineren Geistern genügte Shakespeares Ehrenerklärung nicht, sondern sie machten sich Oldcastles Beliebtheit zunutze und lieferten der konkurrierenden Truppe des Admirals zwei Stücke, in denen das geschichtliche Wesen des Mannes dargestellt wurde. Eines davon gelangte fälschlich unter dem Namen unseres Dichters zum Druck.

Der erste Teil von „Heinrich IV." knüpft, wenn er auch einige Jahre nach der Ermordung des letzten Herrschers einsetzt, doch unmittelbar an „Richard II." an. Die „süße Rose Richard" ist durch den „Dornbusch Bolingbroke" ersetzt, doch es kommt, wie es der unglückliche König dem Grafen Northumberland V, 1 vorausgesagt hatte:

Du wirst denken,
wenn er (Heinrich IV.) das Reich auch teilt und halb dir gibt,
zu wenig sei's, da du ihm alles schafftest;
und er wird denken, du, der Mittel weiß,
ein unrechtmäßig Königtum zu stiften,
du werdest, wenn gereizt, auch Mittel wissen,
wie man es stürzt vom angemaßten Thron.
Die Liebe böser Feinde wird zur Furcht,
die Furcht zu Haß, und einem oder beiden
bringt Haß Gefahren und verdienten Tod.

Die Vergeltungsidee beherrscht das Drama, sie bildet überhaupt den leitenden sittlichen Gedanken des Historienzyklus. Aus Unrecht kann nicht Recht werden; die böse Saat geht auf, die Thronräuber kommen nicht dazu, die Früchte ihres Tuns zu genießen. Es ist der „Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böses muß gebären". Der Usurpator fühlt sich nicht sicher auf dem unrechtmäßigen Thron, und die, die ihn erhoben, sehen in ihm nur ihre Kreatur. Mißtrauen auf der einen, Übermut auf der anderen Seite; der Zusammenstoß ist unvermeidlich, und wie hier die Rollen liegen, tritt er ein, als der schlaue Politiker Heinrich seine Macht so weit befestigt glaubt, daß er den Kampf mit den Percies und ihrem mächtigen Anhang nicht zu scheuen braucht. Bis dahin rollte sein Blut „zu kalt und zu gemäßigt, unfähig, bei den Freveln aufzuwallen", sein Wesen blieb „glatt wie Öl und weich wie Flaum"; d. h. aus seiner diplomatischen Sprache übersetzt, er mußte sich alles gefallen lassen, die Vasallen waren zu mächtig. Jetzt holt er I, 3 zu dem entscheidenden Schlage aus, er will „hinfüro mehr er selber sein". Der äußere Anlaß des Zwistes kommt wenig in Betracht, noch weniger das bessere Anrecht, das Edmund Mortimer Graf zu March auf den Thron zu besitzen glaubt. Shakespeare begeht hier mit den Chronisten, denen er folgt, einen Irrtum und verwechselt Onkel und Neffen des gleichen Namens. Es verschlägt nichts; der Prätendent spielt nur eine geringe Rolle. Seine Ansprüche werden zwar von den Rebellen auf ihre Fahne geschrieben, aber es sind „Wasserfarben, die Sache zu bemalen", in Wirklichkeit zielt das Unternehmen auf Erhaltung ihrer Übermacht, ja auf Vermehrung ihrer Gewalt und Teilung des Reiches. Die Sache der Aufständischen erscheint schlechter als die Bolingbrokes in „Richard II.". Dort gibt der König den ersten Anstoß zu Gewalt und Unrecht, indem er das Erbe seines Vetters einzieht. Dessen Erhebung wird ferner durch die Mißwirtschaft im Lande entschuldigt, während sich gegen Heinrichs IV. Regierung nichts einwenden läßt. Es handelt sich bei der neuen Empörung nicht um den Sturz eines für den Thron ungeeigneten Herrschers

und die Befreiung des Landes, sondern nur um den Aufstand ehrgeiziger Vasallen, um eine Machtfrage. Und doch entwickelt die zweite Erhebung sich als eine notwendige Folge der ersten. Wenn die gesetzliche Ordnung einmal erschüttert ist, glaubt jeder, der die Macht besitzt, auch das Recht zu haben, sich über die Staatsordnung hinwegzusetzen. Diese Auffassung teilt Heinrich selber, er erblickt in dem Bürgerkrieg die gerechte Vergeltung, die Strafe für seinen eigenen Frevel. Der Gedanke des Dramas ist tief sittlich, die Menschen offenbaren sich als Werkzeug der waltenden Gerechtigkeit, wenn sie auch selber nur von eigensüchtigen Motiven geleitet werden. Es wäre leicht gewesen, aus Bolingbroke und Percy edle Rächer der bedrückten Nation, Streiter des vergewaltigten Rechtes zu machen, doch Shakespeare verzichtet darauf. Er weiß, daß es sich bei den pathetischen Kämpfen um das Recht immer nur um die Berechtigung des einzelnen handelt. Bei ihm gilt kein Schein, wie Hamlet sagt; Egoismus ist die Triebfeder seiner Helden. Selbstlosigkeit und Selbstentäußerung erscheinen ihm bei dem Manne sogar als höchst zweifelhafte Tugenden, desto schätzenswerter bei der Frau, für die das höchste Glück und die edelste Aufgabe des Lebens in dem Opfer der eigenen Persönlichkeit besteht.

Die Niederwerfung der Empörung, die im ersten Teil unter Führung des jungen Percy, im zweiten unter der seines Vaters Northumberland ihr drohendes Haupt erhebt, bildet den Inhalt des Doppeldramas. Auf königlicher Seite stehen ihr im ersten Stück der Prinz von Wales, im nachfolgenden sein Bruder Johann von Lancaster gegenüber, von denen der eine sich durch größeren Ruhm und überlegene Tapferkeit, der andere durch schlaue List, aber nachhaltigeren Erfolg hervortut. An den endgültigen Sieg schließt sich der Tod des alternden Königs und der glanzvolle Regierungsantritt des neuen Herrschers Heinrich V. an. Damit erreicht das Doppeldrama, das in Wirklichkeit ein einziges Stück darstellt und nur wegen der Überfülle des Stoffes in zwei Teile zerlegt ist, sein Ziel. Einen ebenso breiten Raum wie die ernste

Handlung nimmt die komische ein. Falstaff, dessen tolles Treiben der Thronfolger Heinz für einige Zeit mitmacht, steht in ihrer Mitte, eine seine Genossen weit überragende Zentralfigur.

Die ernsten und die heiteren Vorgänge gehören zueinander wie die Vorder- und Rückseite einer Medaille: sie ergänzen sich wie die beiden Gesichter eines Januskopfes. Ihr Verlauf geht parallel, aber es wäre irrig, diesen Parallelismus auf eine bewußte Absicht des Meisters zurückzuführen. Er schuf unter einem immanenten Zwang, unter dem Eindruck eines subjektiven Erlebnisses, das die heroische und die komische Handlung dieses Stückes in seiner Phantasie zu einer Einheit verband. Und gerade weil das Bewußtsein fehlte, wie es bei allen wirklich poetischen Stoffen fehlen muß, darf man nicht erwarten, daß jedes einzelne Ereignis von der heitern und ernsten Seite beleuchtet werde. Das Gegenspiel bewegt sich bloß in großen Zügen, es schließt sich bald enger, bald freier an die politischen Geschehnisse an. Während hier Percy und Genossen eine Verschwörung gegen das Reich anstiften, tun sich dort die Zechkumpane zu einem Straßenraub zusammen; während jener ehrgeizig nach dem goldenen Stirnreifen greift, setzt Falstaff sich ein großes Trinkgefäß als Krone aufs Haupt und spielt den König, das höchste Ideal des anderen; während die Leiche des Jünglings das Schlachtfeld deckt, rettet der alte Kneipenheld sein kostbares Leben. Der Gegensatz besteht ganz allgemein darin, daß zu einer Zeit, wo das Land auf das schwerste erschüttert, wo die Anspannung aller Kräfte erforderlich ist, es Leute gibt, die nur für Sekt und Kapaunen, nur für den materiellen Genuß des Lebens Sinn haben. Neben den Percies, die nach Szepter und Krone streben, neben den Helden, die sich um der Ehre willen totschlagen lassen, stehen die Falstaffs, die nichts weiter als einen leckeren Braten und ein Glas guten Weines von dem Dasein verlangen. Die Ereignisse des Dramas werden von der heroischen und von der alltäglichen Seite geschildert, in tragischer und in komischer Beleuchtung. Das Kunstmittel der doppelten Betrachtungsweise verwendet Shakespeare sonst bei der Schilderung der einzelnen Menschen, und wie seine Gestalten

durch diese Behandlung die innerste Lebenswahrheit erreichen, so geben hier die Vorgänge ein vollständiges Abbild des Weltlaufes. Die Helden erscheinen als Narren, wenn sie an Falstaffs Lebensbehagen gemessen werden, die Genüßlinge als feiges Lumpengesindel, beschaut man sie mit den Augen eines Percy. Größe und Idealismus sind nicht schlechtweg lächerlich wie bei Cervantes, sondern Shakespeare weiß in seiner Objektivität beide Weltanschauungen, die erhabene und die niedrige, miteinander zu verbinden und zu versöhnen. Später, in „Troilus und Cressida“, erneute er den Versuch. Aber hier werden unter dem Einfluß einer pessimistischen Stimmung die tragischen Helden wie bei Cervantes zu Narren, die alltäglichen Gestalten wie bei Swift zu Schuften. Es gehörte die glücklichste Laune des Dichters dazu, ohne jede satirische Unterströmung die beiden Gegensätze in den zwei glänzenden Figuren Falstaffs und Percys einander gegenüberzustellen und durch ein ebenso gelungenes Mittelglied, den Prinzen Heinz, zu vereinigen. In den drei Charakteren ruht die Bedeutung des Dramas, während die Handlung mit ihren bunten, kaum zusammenhängenden Vorfällen nur den Rahmen bildet, innerhalb dessen die drei Männer sich ausleben können. Die doppelseitige Betrachtung bringt es mit sich, daß jede feste Kunstform für „Heinrich IV.“ ausgeschlossen ist. Man mag den ersten Teil als Falstaffkomödie oder Percytragödie bezeichnen; der Ausdruck trifft immer nur eine Seite des Stückes und läßt dabei noch den wichtigsten Vorgang, die Entwickelung des lebenslustigen Prinzen, außer Betracht. Der zweite Teil ist noch freier: bunte Bilder, die unter wechselnder Bestrahlung, bald durch eine schwarze, bald durch eine rosige Linse, vorgeführt werden, wie durch ein Prisma gesehen, das alle Farben enthält, aber alle Farben auch zu einer Gesamtwirkung vereinigt. An komischer Kraft überwiegt das erste Stück das nachfolgende. Hier wird Falstaff nur im Gegensatz zu Percy, dem Verfechter des romantischen Heldentums, gebracht; später tritt ihm in dem Prinzen von Wales der Vertreter echt menschlicher Größe gegenüber, und ihm ist der dicke Ritter mit all seiner Genialität nicht gewachsen. Er sinkt, während

jener steigt. Die ernste Handlung, die von der höheren Lebensauffassung getragen wird, tritt in ihre Rechte und beherrscht den Ausgang des Doppeldramas.

Die Regierungszeit Heinrichs IV. umschließt gleich einer festen Klammer die mannigfaltigen Ereignisse. In Anlehnung an „Richard II." ist das Charakterbild des Königs in meisterhafter Weise ausgeführt und vertieft. Seine Stellung im Drama als Träger und Opfer der sittlichen Idee der Vergeltung bringt es mit sich, daß er erst im zweiten Teil die volle Bedeutung erlangt, als der Alternde und Sterbende daran geht, die Schlußrechnung seines Lebens zu ziehen. Aus der Gewalttat ist ihm kein Segen erwachsen. Vergebens hat er sich in den langen Jahren bemüht, durch eine gute Regierung die Art, wie er den Thron gewann, vergessen zu machen. Ruhig, leidenschaftslos und energisch war er an der Arbeit, aber der Fluch wirkte fort. Wenn selbst die Menschen vergäßen, er selbst kann seine Tat nicht vergessen. Das Gefühl des Unrechts und die daraus erwachsende Unsicherheit lasten auf ihm. Der Kreuzzug, den er als Sühne plant, kommt nicht zustande; die Sorge um das Reich hält den König zurück. Die Hand des Schicksals ruht schwer auf ihm. Empörung folgt auf Empörung; der Thronfolger tritt anscheinend ganz in die Spuren des abgesetzten Richard, und gerade „was er einst war, ist Percy jetzt", der tüchtigere Vasall, der alle Aussicht hat, einem leichtsinnigen Herrscher die Zügel der Regierung zu entreißen. Selbst der äußere Erfolg der Usurpation scheint gefährdet. Heinrich muß einsehen, daß es leichter ist, durch einen kühnen Streich den Thron zu erringen, als in täglicher Mühe ihn zu behaupten. Hätte er die „Gefahren und künftigen Leiden" vorausgesehen, er hätte lieber „das Buch des Lebens geschlossen", als die Hand nach dem blendenden Szepter ausgestreckt. „Schwer ruht das Haupt, das eine Krone drückt." Äußerlich bleibt Heinrich ein König, rastlos auf das Wohl seines Landes und die Größe seines Hauses bedacht, aber Gewissensangst und Sorge zehren an seiner Seele. Sie machen ihn vor der Zeit zum alten Mann und rauben

ihm die Wohltat des Schlafes. Vergebens ruft er ihn (Zweiter Teil, III, 1) herbei:

> O Schlaf, o holder Schlaf!
> Des Lebens sanfter Pfleger, wie schreckt' ich dich,
> daß du nicht mehr zudrücken willst die Augen
> und meine Sinne tauchen in Vergessen.
> Was liegst du, Schlaf, lieber in rauch'gen Hütten,
> auf unbequemer Streu dich niederstreckend,
> von summenden Nachtfliegen eingewiegt,
> als in der Großen duftenden Palästen,
> unter der Baldachine reichen Pracht
> und eingelullt von süßen Melodien?
> O blöder Gott, was liegst du bei den Niedern
> auf eklem Bett und läßt des Königs Lager
> ein Wachthaus, eine Sturmesglocke sein?

Die einzige Ausbeute, die er aus seinem qualenreichen Dasein in das Grab nehmen kann, gewährt ihm das Bewußtsein, daß er die „durch Nebenschliche und krumme Wege“ erlangte Krone, „die schwankend stets auf seinem Haupte saß“, mit besserem Recht dem als würdigen Nachfolger erkannten Sohne hinterlassen kann, als Eigentum, nicht als „eine Ehre, erhascht mit frecher Hand“.

Die ganze Feinheit dieses Charakterbildes kommt erst zum Bewußtsein, wenn wir es mit der nur um wenige Jahre zurückliegenden Schilderung Richards III. vergleichen. Auch dort trat ein Thronräuber auf, der in dem Besitz der gewaltsam erworbenen Macht das erhoffte Glück nicht fand. Aber wie grob, beinahe mechanisch setzt sich erst bei mangelndem Erfolg in dem robusten Tyrannen das Gewissen durch, während es bei Heinrich wie ein schleichendes Gift wirkt, das selbst die Freude am Gelingen vernichtet und langsam den ganzen Organismus aufzehrt. Heinrich IV. leidet innerlich, während Richard III. von außen zu Boden geschlagen wird. Shakespeare begreift das menschliche Seelenleben tiefer; vor allem der äußere Erfolg besitzt für ihn und die Gestalten, die er jetzt schafft, nur noch einen bedingten Wert.

Unter den Gegnern des Königs nimmt Heinrich Percy die

erste Stelle ein. Seine Gattin nennt ihn das „Wunderwerk von einem Mann“, den „Spiegel der Ritterschaft, vor dem die edle Jugend sich geschmückt“. Selbst seine Fehler werden nachgeahmt, da sie durch ihn geadelt erscheinen. Das Lob der Feinde klingt kaum weniger enthusiastisch. König Heinrich preist ihn als einen Mars in Windeln, ein Heldenkind, und Prinz Heinrich glaubt (Erster Teil, V, 1) nicht, daß solch ein wackrer Edelmann,

> von mark'ger Kraft und krafterfüllter Jugend
> so kühn und tapfer außer ihm noch lebt,
> mit edlen Taten, unsre Zeit zu schmücken.

Percy verdient den Ruhm, d. h. er verdient ihn innerhalb seiner Kaste. Da kann er wirklich als Beispiel und Vorbild dienen. Er besitzt alle Tugenden eines Ritters, aber nur eines Ritters; die echte Mannesgröße geht ihm ab. Neben seinem illustren Kollegen aus der Mancha ist er der letzte Tischgenosse von König Arthurs Tafelrunde, nur dadurch von dem scharfsinnigen spanischen Hidalgo unterschieden, daß er sich als Engländer noch einen Rest von gesundem Menschenverstand bewahrt. Von bösen Geistern, die dem phantasievollen Südländer das Leben so sauer machen, will er nichts wissen. Prahlt Glendower mit seinen Hexenkünsten, so verhöhnt er ihn; will der Walliser den Teufel zitieren, so erwidert er III, 1:

> Habt Ihr ihn Macht zu rufen, bringt ihn her,
> ich schwör', ich habe Macht, ihn wegzuspotten.

Außerdem hat Percy das Glück, in einer ritterlichen Gesellschaft zu leben, während der arme Don Quixote um zweihundert Jahre zu spät auf die Welt gekommen ist. Würde er wie jener I, 3 deklamieren:

> Bei Gott! mich dünkt, es wär' ein leichter Sprung,
> der Ehre Glanz vom blassen Monde reißen,
> oder sich tauchen in der Tiefe Grund,
> wo nie das Senkblei bis zum Boden reicht,
> und die ertränkte Ehre bei den Locken
> heraufzuziehen!

so würden der vernünftige Barbier und der Pfarrer darüber lachen. Zu Percys Zeiten wurde es bitter ernst genommen, und nur einige dreiste Spötter wie Prinz Heinz und Falstaff wagen Witze über den Heißsporn zu machen, der seine sechs bis sieben Dutzend Schotten zum Frühstück umbringt. Der Begriff der romantischen Ritterehre beherrscht ihn völlig; sie ist der Quell seines Ehrgeizes und seiner Tatenlust, seiner Vorzüge wie seiner Fehler. Sie macht ihn zum besten Mann auf dem Schlachtfeld und zum unbrauchbarsten im Rat, wo er sich in unnütze Kleinigkeiten verrennt, weil auch in ihnen seine Ehre engagiert ist. Shakespeare wollte keine Satire schreiben; er mußte deshalb den Heißsporn auch von einer anderen, natürlicheren Seite zeigen, und das war nur im Kreise seiner Familie, im innigsten Verkehr mit seiner Frau möglich, wo er alle romantischen Begriffe beiseite läßt. Der Ton zwischen dem Ehepaar ist ausgelassen, munter und voll Herzlichkeit wie zwischen zwei jungen Verliebten. Die Szene II, 3, in der Lady Percy die geheimen Pläne ihres Gatten zu erforschen sucht, eine der reizvollsten des Stückes, erinnert an ein ähnliches Gespräch zwischen Brutus und Porzia in „Julius Cäsar". Das antike Paar zeigt einen Zug ins Heroische, der bei dem mittelalterlichen gerade vermieden werden mußte. Seine Unterhaltung geht in schalkhafter, neckischer Heiterkeit auf, die um so tiefere Wirkung hervorruft, als sie die letzte Aussprache vor der ewigen Trennung bildet. Percy ist trotz seiner Fehler der beste Mann der Verschörung, bei der jeder Teilnehmer den anderen vorzuschieben sucht, damit er die Kastanien aus dem Feuer hole. Der tatenhungrige Heißsporn läßt sich dazu gebrauchen. Er ist der einzige, der es ehrlich meint, und von den säumigen Freunden verlassen, zieht er mit einem geringen Heer der überlegenen königlichen Macht entgegen. Die Ehre verbietet den Rückzug. Die Schlacht geht verloren, und Percy selbst fällt unter dem Schwert des Prinzen von Wales als ein Opfer des Phantomes der ritterlichen Ehre.

Ein anderer ruht neben ihm, ein fetter Mann mit weißem Bart und aufgedunsenen Wangen. Das Schlachtgetümmel verzieht

sich, der Dicke steht auf, wirft einen Blick auf die Walstatt und freut sich, daß er allein unter den Toten am Leben geblieben ist. „Der bessere Teil der Tapferkeit ist Vorsicht, und mittels dieses besseren Teiles habe ich mein Leben gerettet.“ So spricht Falstaff V, 4 an Percys Leiche auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury. Er hat sich nur tot gestellt. Komik und Tragik stehen dicht nebeneinander. Der Heißsporn ist tot, aber Sir John lebt: „Patroklus liegt begraben, und Thersites kehrt zurück.“ So äußert sich die Ironie der Weltgeschichte. Das Große geht unter, das Niedrige führt sein Dasein weiter. Neben dem entseelten Vorkämpfer der Ehre steht der lebende Falstaff, der alles verneint, was dem andern heilig und wert erschien, um sein Dasein zu opfern. Wie der Wahlspruch des Molièreschen Sosias, so lautet auch der des dicken Ritters: „Weniger Ehre, mehr Behagen.“ Die Ehre bildet den Angelpunkt in Percys Leben; auch Falstaff spricht sich V, 1 über das Thema aus: „Kann Ehre ein Bein ansetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was ist das Wort Ehre? Luft. Wer hat sie? Er, der vergangenen Mittwoch starb. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. . . . . Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus.“ Der Sancho Pansas und Sganarelles auch. Shakespeare benutzt hier Ideen, die zuerst bei den spottsüchtigen Italienern in Reaktion gegen das ritterliche Ehrgefühl aufgekommen waren. Schon vor ihm schrieb ein Dichter jenseits der Alpen:

> Man sagt, schön sei's, durch einen Spieß zu sterben,
> ein Degenstich, ein Flintenschuß befördere,
> Marcellus, Caesar und Fabricius gleich,
> uns ohne Säumen zu dem Glanz der Sterne.
> Die Ehre ist nur Schein, doch ohne Wesen;
> und Rauch und Schatten und den Träumen haben
> wir unserer Sinne Herrschaft übergeben.

Das, wofür der bessere Mann gefallen ist, gilt dem andern nur als eine Redensart. Jener lobte die Ehre, Falstaff lobt das Leben.

Für seine nur auf materielle Güter gerichtete Denkweise bleibt das irdische Dasein das einzig Wertvolle. Kapaunen und Sekt kann man nicht in das Grab mitnehmen. Als Vertreter des Alltäglichen und Niedrigen tritt Falstaff in Gegensatz zu jeder höheren idealen Auffassung, die dem Dasein einen besseren Zweck beimißt als das möglichst behagliche Anfüllen des Magens mit Wein und Braten. Ist ein solcher aber der wahre Inhalt des Lebens, so muß der Widerspruch gegen das, was nach unserer Erwartung der Mensch ist und sein soll, komisch wirken. Nicht in allen Fällen. Thersites in „Troilus und Cressida" und Mephistopheles verneinen auch jedes Ideal, sie besitzen dabei Witz, Satire und Ironie, aber sie sind nicht rein komisch. Beide repräsentieren das Gemeine, das es nicht bei dem einfachen Widerspruch gegen das Große bewenden läßt, sondern es feindlich zu vernichten strebt. Das Gemeine ist schädlich, für unsere Empfindung verletzend, während die erste Bedingung des Komischen in der Harmlosigkeit besteht. Das erkannte schon Aristoteles, der es als ein Häßliches nicht schmerzlicher und nicht verderblicher Art definierte. Falstaff hegt keine Spur von Bosheit: er will nur leben, trinken, essen und guter Dinge sein. Nichts liegt ihm ferner, als das Große zu zerstören; im Gegenteil, er braucht das Erhabene, denn nur in seinem Schatten kann er so recht sein harmloses Dasein genießen. Eine warme Stube schätzt man erst, wenn es draußen stürmt, den Frieden, wenn „hinten weit in der Türkei die Völker aufeinanderschlagen", eine gemütliche Zechgesellschaft, wenn die anderen ins Feld rücken, und das Leben überhaupt, wenn das Schlachtfeld von Toten bedeckt ist.

Die Streiche, die Falstaff begeht, scheinen aber schlecht zu der von dem Begriff des Komischen vorausgesetzten Harmlosigkeit zu stimmen. Straßenraub, Erpressung, Zechprellerei und Betrug, ein artiges Sündenregister, das ihm mindestens ein halbes Dutzend Jahre Zuchthaus eingebracht hätte. Der Kunst des Dichters gelingt es, die Handlungen so darzustellen, daß ihre moralische Bewertung gar nicht zum Bewußtsein kommt. Der Gedanke, daß Falstaffs Taten auch Schaden anrichten, wird vollständig fern=

gehalten. Wer denkt daran, daß der dicke Ritter, wenn er die jammervollsten Rekruten zum Dienst preßt, elende und schwächliche Geschöpfe dem sicheren Tod entgegenführt? „Sterbliche Menschen“ sind es, wie wir alle, in seinen und in unseren Augen. Er selbst handelt mit der Naivität eines Kindes. Er möchte gern einen schönen Kapaunen essen, aber er hat kein Geld. Was ist natürlicher, als daß er es denen abnimmt, die Überfluß an Mammon besitzen? „Junge Leute müssen auch leben.“ Er selbst scherzt (Erster Teil, III, 3) die Moral hinweg: „Im Stande der Unschuld ist Adam gefallen, was soll der arme John Falstaff in den Tagen der Verderbnis tun?“ Er hat eben mehr Fleisch, und darum auch mehr Schwachheit als andere Menschen. Die Verführung lockt zu stark; er möchte sich schon bessern, aber der Sekt schmeckt so vortrefflich. Dazu kommt, daß Falstaff objektiv keinen Schaden stiftet. Die beraubten Kaufleute erhalten ihr Geld zurück, die Schlacht wird trotz seiner elenden Soldaten gewonnen, und die von ihm geprellte Wirtin sagt selber: „Einen ehrlicheren Mann und ein treueres Gemüt gibt es in ganz England nicht.“ Wenn die Opfer so denken, so ist es nicht Sache der unbeteiligten Zuschauer, Falstaffs Streiche ernsthaft zu nehmen. Im ersten Teil des Doppeldramas hält der Dichter den freien Standpunkt völlig fest, im zweiten dagegen drängt sich die moralische Betrachtung zuungunsten des dicken Ritters ein. Sie entspringt mit Notwendigkeit aus der sittlichen Erhebung des Prinzen Heinz, mit der ein moralisches Sinken seines alten Zechkumpanes Hand in Hand gehen muß. In dem letzten Akt von „Heinrich IV.“ zweiter Teil erscheint Falstaff mehr als Gauner, weniger als der frühere Humorist. Für unser Empfinden ist es bedauerlich, aber ein unvermeidbares Erfordernis der Handlung. Der Dichter mußte ihn hier in einer verwerflicheren Beleuchtung zeigen, um die herbe Abweisung zu rechtfertigen, die ihm von seinem zur Regierung gelangten „Herzensjungen“ zuteil wird. „Ich kenn' dich, Alter, nicht.“ Die Worte brechen ihm das Herz. Es ist wichtig, daß Falstaff, der Held von unzähligen Schelmenstreichen, der Trunkenbold und Aufschneider, noch ein Herz besitzt, das brechen kann. Die Komik,

die sich an die höchste irdische Würde heranzudrängen versucht, wird in ihre Schranken zurückgewiesen. Die letzte Prahlerei des alten Humoristen klingt gezwungen und entbehrt der früheren dreisten Sicherheit. Es ist vorbei mit ihm. Doch die Sittlichkeit hat ihre notwendige Erfüllung gefunden. Shakespeare läßt in dem nächsten Drama, in „Heinrich V.“, den gebrochenen Mann „ein schönes Ende nehmen“, mit Blumen spielend, als „wenn er ein Kind im Taufhemdchen gewesen wäre“. Und wir dürfen Frau Hurtigs Versicherung Glauben schenken: „Wenn jemals einer in Adams Schoß gekommen ist“, so heißt er John Falstaff.

Das Wesen dieser komischen Gestalt ist auf den Widerspruch begründet. Der dicke Ritter besitzt den Charakter eines Kindes, die Lebenslust eines Jünglings, den Geist eines Mannes und den Körper eines angehenden Greises. In einem Atem nennt er sich jung und alt, und er ist es auch, je nach der Seite seiner Persönlichkeit, die gerade in Betracht kommt. Das gute Leben hat ihn fett und unbeholfen gemacht, und durch eine Ironie des Schicksals erscheint er immer in Lagen, wo man alles gebrauchen kann, nur keinen dicken Bauch, — als Straßenräuber, als Liebesritter Dortchen Lakenreißers oder gar als Hauptmann bei der Infanterie. Dabei sind „acht Ellen unebenen Bodens so gut für ihn wie ein Dutzend Meilen“. Er zeigt sich feige wie ein Kind, das im Augenblick der Gefahr nur daran denkt, sich selbst in Sicherheit zu bringen und davonzulaufen; er prahlt gleich den Helden Homers wie ein Knabe, dessen unkritischem Gemüt das Bedenkliche des eigenen Lobes nicht zum Bewußtsein kommt. Spott und Grobheit, Beleidigungen und Ermahnungen prallen an ihm ab. Er pumpt den Oberrichter an, der ihn soeben auf das härteste angelassen hat. „Laßt uns eine Posse treiben“, ruft er aus, um über die unangenehme Situation des entlarvten Feiglings hinwegzukommen, und in bester Art spielt er nach Art der Lumpenkomödianten den um seinen ungeratenen Sohn besorgten König. Mit allen ist er gut Freund, aber der Mann von Adel, der ehemalige Page des Herzogs von Norfolk, weiß seine Würde zu wahren. Unter den

Kärrnern kann er ein „stolzer Hans“ sein; er wirft sich nicht weg, wie der Prinz von Wales. Hans heißt er überhaupt nur „für seine vertrauten Freunde, John für seine Brüder und Schwestern und Sir John für ganz Europa“. Ein Rest vom Aristokraten bleibt in ihm lebendig. Falstaff ist kein im Trunk verkommener Spitzbube, sondern bei allen Fehlern und körperlicher Unförmigkeit der Edelmann, der eine gute Erziehung genossen, der Mann von Welt, der am Hofe gelebt hat, der gebildete Mensch, der gründlich in der Literatur seiner Zeit bewandert ist. Sein Geist bewahrt ihn vor dem Versinken und hebt ihn so weit über den Bauern Sancho Pansa empor, wie sein Herz ihn über seinen komischen Kollegen, den Gauner Panurge aus Rabelais' unsterblichem Roman „Gargantua und Pantagruel“, stellt. Auch dieser besitzt dreiundsechzig Arten, sich Geld zu verschaffen, von denen Taschendiebstahl noch als die ehrbarste gerühmt wird. Auch er ist Trinker, Bummler, Schürzenjäger und bei allem der beste Kamerad unter der Sonne; aber ihm fehlt Falstaffs Gemüt. Der Franzose wird bei seinen Schelmenstreichen zum Schelmen: er geht ganz in ihnen auf, während sie bei dem dicken Ritter nur eine Seite seines Wesens ausmachen. Er stiehlt, lügt, prellt, und ist dabei doch kein Lump.

Die Gestalt Falstaffs hat sich aus zwei typischen Figuren der alten Komödie, dem miles gloriosus, dem prahlerischen Soldaten, und dem immer hungrigen Parasiten entwickelt, aber sie ragt weit über beide hinaus. Kein Typus mehr, sondern auf das feinste individuell ausgestaltet, ist er nicht nur Gegenstand des Gelächters, sondern zugleich lachende Person, Objekt und Subjekt der Komik in einem verbunden. Als überlegener Humorist besitzt er die Einsicht in die eigene Nichtigkeit und ist der erste, der sie zur Zielscheibe des Witzes macht. Er genießt die eigene Komik und lädt die anderen freiwillig zum Mitgenießen ein. „Kein Mensch ist imstande, mehr Lächerliches zu erfinden, als er erfindet oder über ihn erfunden wird.“ Er zeigt sich als das Genie, das die andern zum Verständnis der Komik anleitet. „Ich bin nicht bloß selbst witzig“, sagt er (Zweiter Teil, I, 2) mit voller Selbsterkenntnis,

„sondern auch die Ursache, daß andere Witz haben." Falstaffs Geist weckt den der Gefährten. Wo er weilt, herrschen Lust, Laune und Fröhlichkeit, seine Phantasie beflügelt die der schwerfälligen Genossen. Die trockenen Bursche Bardolph, Nym, Pistol erheben sich, von seiner Sonne erwärmt, zu glücklicher Komik. Wo der große Humorist in ihrer Mitte fehlt wie in „Heinrich V.", versinken sie in öde Gemeinheit und Trottelhaftigkeit. Falstaff weiß die gesonderten Humore zu einer Gesamtwirkung zu vereinigen; er ist darin ein Künstler und begabt mit der Einbildungskraft eines solchen. Sir John lügt nicht: nur der Fluß der Erzählung reißt ihn hin. Die größten Übertreibungen stehen leibhaftig vor seinen Augen. Zuerst waren es zwei Gegner, dann kamen noch zwei dazu, immer neue eilten herbei, einige in Steifleinen, andere in grünen Röcken. Er hat sie deutlich gesehen, er weiß jeden Hieb, den sie getan. Vierzehn, zwanzig oder hundert! Was verschlägt es! Seine Phantasie erzeugt immer neue Scharen, wie der Dichter Gestalten aus dem Nichts hervorzaubert. Er gleicht dem märchenhaften Münchhausen, der in seinem Leben niemals gelogen, und doch niemals die Wahrheit gesagt hat. Clemens Brentano war eine solche Natur. Er liebte es, seinen Freundinnen jammervolle Geschichten aus seinem Leben zu erzählen, bis alle zu Tränen gerührt waren, und dann amüsierte er sich über die dummen Gänse, die ihm alles glaubten. Auch Falstaff würde die Hörer für Gänse halten, wenn sie seine Worte für bare Münze nähmen. Er fabuliert, um zu fabeln. Was hat die Wahrheit mit einer guten Erzählung zu tun? Die Hauptsache ist, daß sie ordentlich vorgetragen wird, die Phantasie hinreißt und die Lachlust erregt. Unangenehm berührt es freilich, wenn man deshalb Lügner und Aufschneider gescholten wird. Aber darüber hilft ein neuer Scherz hinweg, und um einen solchen ist der dicke Ritter niemals verlegen. Er besitzt eine geniale Erfindungsgabe. Seine geistige Behendigkeit steht im umgekehrten Verhältnis zu seiner körperlichen Unbeholfenheit. Selbst in den schwierigsten Lagen, wenn er gänzlich auf dem Trockenen sitzt, bewähren sich seine Schlagfertigkeit, seine unverwüstliche Laune

und sein unerschöpflicher Witz. Sein überlegener Humor findet immer noch einen Ausweg und macht ihn, wie der Dichter Davies von Hereford von Shakespeare selber rühmt, würdig, „der Genosse eines Königs zu sein", oder erhebt ihn wenigstens zu „einem König in einer niederen Gesellschaft", in der der Kneipe. Falstaff ist überreich an den tollsten Einfällen, er sprudelt von den unglaublichsten Vergleichen; das Nächste und Fernste verbindet sich mühelos in seiner Phantasie. Shakespeare durfte dem eigenen Humor frei die Zügel lassen, und man hört es aus jedem Wort heraus, wie sehr er sich in der Rolle und Laune dieses Genialsten aller Humoristen gefiel. Falstaff steht als das vollendetste komische Charakterbild da. Außer dem großen Dramatiker, und auch ihm nur in diesem einen Fall, ist es bloß noch Cervantes geglückt, die Negation des Erhabenen, die komische Weltanschauung, so rein und frei von jeder seelischen Bitterkeit darzustellen.

Sicher ging manches Witzwort, das bei den Zusammenkünften in der „Meermaid" fiel, in das Drama über, es ist sogar möglich, daß die Gestalten Bardolphs, Nyms und besonders Pistols, der die ganze ältere dramatische Dichtung auswendig weiß, nach lebenden Mustern entstanden sind. Ob sie in den Personen von Marlowe, Marston und Jonson richtig ermittelt werden, kann dahingestellt bleiben. Auch ist es möglich, daß Peele die erste Anregung zu Falstaff gegeben hat, aber die beiden Gestalten dürfen darum doch nicht identifiziert werden. Darin liegt eine Verkennung des Wesens des poetischen Schaffens und eine Unterschätzung der genialen Schöpfung. Zwischen diesem letzten Überlebenden von den Begründern des englischen Dramas und Erzähler von ziemlich abgeschmackten Anekdoten auf der einen sowie Falstaff auf der andern Seite kann nur soweit eine Ähnlichkeit vorhanden sein, als ein verbummelter Witzbold einem vollendeten Kunstwerk gleicht, eine Ähnlichkeit, nicht größer als die zwischen der knidischen Venus und dem bezahlten Mädchen, das auf Stundenhonorar für das Marmorbild Modell gestanden hat.

Eine tolle Gesellschaft ist es, die sich mit Frau Hurtig und

Dortchen Lakenreißer in der Wirtschaft zu Eastcheap zusammenfindet. Und unter ihnen fühlt sich der Erbe des Reiches, der Prinz von Wales, behaglich. Es ist „eine wohl aufzuwerfende Frage, ob der Sohn Englands ein Dieb und Beutelschneider werden soll?" Prinz Heinz bildet das verbindende Glied zwischen den ernsten und den heiteren Teilen des Dramas, zwischen Percy und Falstaff. Mit dem einen trifft er auf dem Schlachtfeld zusammen, mit dem andern in der Kneipe. Dort verlebt er die Sturm- und Drangperiode des genialen Menschen, dort reift er, wie der Bischof von Ely sagt, als Erdbeere unter Nesseln heran. Überschäumende Lebenslust, frischer Jugendsinn, das Bedürfnis nach größerer Freiheit und die Abneigung gegen allen Zwang entfremden ihn dem unfrohen Hof des stets besorgten und beschäftigten Vaters. Es lag Shakespeare daran, von Anfang an keinen Zweifel darüber zu lassen, daß der Verkehr des Prinzen mit der anrüchigen Gesellschaft nur auf einer vorübergehenden Laune beruht, bis wirklich bedeutende Aufgaben an ihn herantreten. Der Charakter des Jünglings selbst bietet diese Gewähr, und es hätte nicht erst des verfehlten Monologes bedurft (Erster Teil I, 2):

> Ich kenn euch all' und unterstütz' ein Weilchen
> die wilden Launen eures eitlen Treibens,
> doch darin tu' ich es der Sonne nach,
> die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,
> zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
> damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
> weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre,
> wenn sie durch böse garst'ge Nebel bricht.

Die Worte nehmen die Handlung des Doppeldramas vorweg, die zwar dem Dichter, nicht aber dem Sprechenden in diesem Moment so genau bekannt sein kann. Das Selbstgespräch bildet auch einen psychologischen Mißgriff. Heinrich macht das wilde Leben nicht mit, um die Erwartungen der Welt zu täuschen und sie plötzlich durch seine ungeahnten Tugenden zu überraschen, sondern Falstaff und Genossen üben eine wirkliche Anziehungskraft auf ihn aus. Er muß sich in der Schenke austoben, und wenn er sich neben

dem Vergnügen dort Menschenkenntnis und Erfahrung erwirbt, sogar besser als am Hofe, so liegt darin ein Vorteil, auf den er nicht gerechnet hat. Der große Moment findet ihn zu großen Taten bereit. Im mannhaften Kampf überwindet er den nie besiegten Heißsporn, um nach dem kriegerischen Erfolg ebenso rasch wieder zu den Freuden des ungezügelten Bummellebens zurückzukehren. Auch er ist von Ehre beseelt; er selber sagt später in „Heinrich V.“, IV, 3:

> Beim Himmel, keine Gier hab' ich nach Gold,
> noch frag' ich, wer auf meine Kosten lebt;
> mich kränkt's nicht, wenn sie meine Kleider tragen,
> mein Sinn steht nicht nach solchen äußern Dingen:
> doch wenn es Sünde ist, nach Ehre geizen,
> bin ich das schuldigste Gemüt, das lebt.

Aber sein Ehrbegriff ist von anderer Art als der Percys, nicht das romantische Phantom, das den Ritter in den Tod treibt, sondern die wirkliche Mannesehre, die jeder tüchtige Mensch besitzen muß. Falstaffs Spott hat nur gegenüber der Auffassung Percys Berechtigung, die Ehre seines königlichen Freundes dagegen kann nicht in das Lächerliche gezogen werden. Sie hält sich frei von Übertreibungen, sie verlangt keine aussichtslosen Bravourleistungen von ihren Inhabern, ja sie verhindert Heinrich nicht, Dortchen Lakenreißer in die Backen zu kneifen, den Kommandostab als Querpfeife zu benutzen und einen ganz unprinzlichen Durst nach Dünnbier zu empfinden. Heroische und alltägliche Züge verbinden sich in dem Charakter des Königssohnes zu einem rein menschlichen Gesamtbild. Ihm ist die Tat alles, der Ruhm nichts. Er hat Percy überwunden, mag Falstaff sich mit den angemaßten Lorbeeren brüsten. Dem Prinzen gilt es gleich. Wie alle vornehm empfindenden Menschen besitzt er die Keuschheit der Seele, die lieber Fehler als Tugenden zeigt, die sich scheut, ihr Innerstes dem Blick der Fremden preiszugeben. Die Gasse hallt von seinen Torheiten wider: seine Vorzüge verschließt er in sich. Diese freie, freudige Natur, dieser starke Held mit dem siegreichen Lachen besitzt

Humor, und der führt ihn mit Falstaff zusammen und trennt ihn von dem politisch klugen Vater und dem ränkespinnenden Bruder Johann, diesem Knaben von nüchternem Geblüt, wie Sir John ihn nennt. Tapfer mögen beide auch sein; aber sie gleichen sich darin, daß sie dem unsichern Erfolg des offenen Kampfes die List, ja den Verrat vorziehen, Mittel, die Prinz Heinz trotz seines Umgangs mit Gaunern und Taschendieben niemals gebrauchen würde. Im zweiten Teil löst sich allmählich die Verbindung des Thronerben von den zweifelhaften Kumpanen. Seine Besuche im „Wilden Schweinskopf" werden seltener; er erscheint nur noch inkognito in der Kneipe. Jetzt handelt es sich um eine bewußte Herablassung zu Leuten, die er durchschaut, nicht um die naive Freude an dem tollen Treiben. Der im ersten Akt verfehlte Monolog: „Ich kenn' euch alle" hätte hier eine angemessene Stellung gefunden. Heinrich reift zum Bewußtsein seiner großen Aufgabe heran, und der Tod des Vaters findet ihn in jeder Beziehung bereit, die Herrschaft zu übernehmen. Es kostet ihn keine Mühe, die letzten Schlacken des ungezügelten Genußlebens abzustreifen, das letzte Band zu zerreißen, das ihn an die alten Zechgenossen fesselt. Den Lord Oberrichter, der ihn einst selber die Strenge des Gesetzes empfinden ließ, bestätigt er; Falstaff dagegen schüttelt er ab. Der König darf mit ihm nichts mehr zu tun haben. Als der dicke Ritter angeblich tot auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury lag, rief ihm sein Heinz die rührenden Worte nach (Erster Teil V, 4):

> Wie, alter Freund? Konnt' all dies Fleisch nicht halten
> ein bißchen Leben? Armer Hans, leb wohl!
> Ich könnte besser einen Bessern missen.

Zur Regierung gelangt, hat er ihm nichts mehr zu sagen. Der hohe Beruf füllt ihn völlig aus. Unparteiisch, energisch, in sich selbst gefestigt, zum Manne gereift, nimmt er die Zügel der Regierung in die Hand.

Was in den letzten Akten von „Heinrich IV." vorbereitet war, wird in dem nächsten Drama „Heinrich V." ausgeführt, die poetische Verherrlichung des erfolgreichsten englischen Königs, dessen Taten

in der glorreichen Schlacht bei Azincourt (1415) und der völligen Unterwerfung Frankreichs im Frieden von Troyes gipfeln. Der Fluch, den die Usurpation seines Vaters auf das Haus Lancaster geladen hat, tritt außer Kraft: nicht weil das Unrecht mit dem Tode der ersten Generation zu Grabe getragen ist, auch nicht weil der neue König durch fromme Werke den Frevel zu sühnen versucht, indem er die Leiche des ermordeten Richard IV, 1 neu beerdigt

> und mehr zerknirschte Tränen ihr geweiht,
> als Tropfen Bluts gewaltsam ihr entflossen,

sondern weil Heinrich V. der Mann ist, der das Schicksal bezwingt, der Monarch, der sich „höchst königlich" bewährt. Die Menschen machen das Recht. Was Unrecht war, verkehren seine Taten in das Gegenteil. Die Schlacht bei Azincourt bildet Heinrichs Rechtstitel auf die Krone und zeigt ihn als den echten Herrscher, während die Schwäche seines Sohnes dem aus der Gewalttat erzeugten Fluche aufs neue Boden gibt.

Shakespeare verzichtet von vornherein bei seiner patriotischen Epopöe auf die strenge dramatische Form. Dem Stück fehlt jede Verwickelung, jede einheitliche Handlung; es bietet nur eine Reihe glanzvoller Bilder aus der Laufbahn Heinrichs, die innerlich durch die Person des Helden, äußerlich durch die schwungvollen Deklamationen eines Chorus, die jedem Akt vorausgehen, zusammengehalten werden. Diese Verse wurden von einem einzelnen Schauspieler gesprochen und, abgesehen von historischen Gründen, führen sie die Bezeichnung des Chors nur infolge ihrer Stellung außerhalb der Handlung mit einer gewissen Berechtigung. Ben Jonson spöttelte zwar über diese aus der Kindheit des englischen Dramas stammende Technik; aber Shakespeare tat recht daran, auf das veraltete kunstlose Mittel zurückzugreifen. Die altertümliche Form erhöht die Weihe des vaterländischen Festspieles, genau so, wie wir heute beim Gottesdienst das längst nicht mehr gesprochene und darum eindrucksvollere Luthersche Deutsch verwenden. Die Worte des Chors selbst sind in feierlichem epischen Ton gehalten. Der Dichter

ruft im ersten Prolog die Phantasie seiner Hörer zu Hilfe, um das historische Gemälde zu ergänzen, von dem die Bühne mit vier bis fünf elenden schart'gen Klingen nur ein unvollkommenes Bild gewährt:

> Kann dies Parterre
> die Ebnen Frankreichs fassen? Stopft man wohl
> in dieses O von Holz die Helme nur,
> wovon bei Azincourt die Luft erbebte?

Der Geist muß nachschaffen, was körperlich nicht dargestellt werden kann. Shakespeare durfte sich auf die Einbildungskraft seiner Hörer, aber auch auf die zwingende Gewalt seiner Dichtung verlassen. Am mächtigsten wirkt der Prolog zum vierten Akt mit der Schilderung des englischen Lagers in der Nacht vor dem entscheidenden Kampf. Er entwirft von der Aufregung und Spannung vor der Schlacht ein packendes Bild, von der Hoffnung aller, die sich an den jungen heldenhaften König klammert.

Der Charakter des Dramas als vaterländisches Festspiel erklärt die Vorzüge, aber auch die Mängel „Heinrichs V.". Wie bei allen Stücken dieser Art überwiegt der Patriotismus den Kunstwert, aber wenn man selbst dieses Verhältnis als unvermeidbar hinnimmt, würde man doch von Shakespeare mehr erwarten als dieses lose Gefüge, diese psychologisch oberflächlichen Charaktere und Szenen, die vielfach nur durch die Hurrastimmung getragen werden. Der Dichter war nur mit halber Kraft an der Arbeit. Die Historien hatten den Reiz für ihn verloren und er beendete die letzte offenbar nur, um die Verbindung zwischen der York- und Lancastertetralogie herzustellen. Vergleicht man seine Lustspiele aus dieser Zeit, so kann es nicht Wunder nehmen, daß auch auf ernstem Gebiet höhere Ziele den Dramatiker lockten, und daß er die letzte Historie möglichst rasch über das Knie brach und sich mehr als wünschenswert an die schlechte Vorlage, das schon erwähnte alte Stück von 1588, „die herrlichen Siege Heinrichs V.", hielt.

In fünf Bildern führt er seinen Helden vor, bei der Kriegserklärung gegen Frankreich, als strengen Richter der Verräter, als

milden Eroberer von Harfleur, Sieger von Azincourt und zum Schluß als Friedenstifter und Freiwerber um die Hand der Prinzessin Katharina von Frankreich. Dazwischen gehen bunte Szenen aus dem englischen Kriegslager. Die höchste Aristokratie, gewöhnliche Hauptleute und gemeine Soldaten treten auf, alle Stände vereinigen sich unter Heinrichs Fahnen; ein englischer, ein schottischer und ein irischer Offizier sprechen über den Kampf, der dadurch zu einer Nationalsache des gesamten Königreichs gestempelt wird. Auch unsere alten Freunde aus dem „Wilden Schweinskopf" sind nach Frankreich mitgezogen. Der Humor ist ihnen völlig ausgegangen. Sie sind zu Marodeuren herabgesunken, und ohne Bedauern hören wir, daß Bardolph und Nym gehenkt werden, Frau Hurtig im Spital stirbt und der großsprecherische Pistol sich dem Kupplergewerbe ergibt. Den dicken Ritter hat ein gütiges Geschick vor einem Drama bewahrt, in dem der Witz zu Neige geht, und vor einem Zeitalter, wo der Lärm der Trommeln und das Getümmel der Schlacht seine guten Scherze übertönen würden.

Entsprechend der patriotischen Tendenz ist Licht und Schatten ungleich zwischen Freund und Feind verteilt. Die Franzosen erscheinen als Aufschneider und Prahlhänse, die in der Schlacht jämmerlich davonlaufen. Und wenn der alternde König Karl etwas würdiger dargestellt ist, so leistet dafür sein Sohn, der Dauphin, das Unglaublichste an Großsprecherei. Verblendet, auf ihre überlegene Zahl pochend, verbringen er und seine Ritter die letzte Nacht vor der Entscheidung in eitelm Geschwätz, Renommistereien und Erzählung von unanständigen Witzen. Ihre Kampflust kann den Anbruch des Morgens kaum erwarten, der ihnen die vernichtende Niederlage einträgt. Sie war in der Tat schmählich. In Übereinstimmung mit den Chroniken beziffert Shakespeare die Übermacht der Franzosen auf das Fünffache, ihren Verlust auf zehntausend Mann, denen bei den Engländern nur sechshundert Tote gegenüberstanden, eine erstaunlich geringe Zahl, die des Dichters überpatriotische Quelle unnötigerweise auf dreißig herabmindert. Im Gegensatz zu dem Übermut der Feinde schildert er

die Haltung seiner Landsleute mit berechtigtem Stolz. Bei ihnen herrschen strenge Zucht und Sitte, Bescheidenheit und Gottvertrauen. Sie erkennen die Gefahr, aber deren Größe schreckt sie nicht, wie der Erfolg sie nicht zur Überhebung verführt, sondern nach dem erfochtenen Sieg geben sie Gott die ihm gebührende Ehre. Aller Augen sind auf den König gerichtet, der überall persönlich eingreift, ermuntert, mahnt und zum Kampfe für das Vaterland begeistert.

In Heinrich V. hat Shakespeare das Ideal eines Fürsten gezeichnet: nicht das eines Menschen, zu dem der Prinz Heinz der beiden vorhergehenden Dramen berechtigte, sondern nur das eines Fürsten. Aus dem vielversprechenden Jüngling ist auf dem Thron nur ein König geworden, ein einseitiger Tatenmensch, nüchtern, und nur wo es sein Vorteil oder seine Regentenpflicht erheischt, eines großen Aufschwungs fähig. Von der reichen und genialen Veranlagung des Thronfolgers ist nichts übrig geblieben als ein tapferes Soldatenherz, wie er selbst bei der Werbung um Katharina V, 2 sagt, der er nichts Besseres zu bieten hat als die Versicherung, daß er sie liebt, daß er aber niemals aus Liebe sterben werde. Nur als Fürst erscheint er groß, gerecht und klug, milde, wenn möglich; streng, wo es nottut, energisch und seiner Würde bewußt, dabei doch leutselig, die Not des gemeinen Mannes mitfühlend, demütig vor Gott und bewandert in allem, was ein Regent verstehen muß.

> Hört ihr ihn geistliche Gespräche führen,
> und ganz Bewunderung fühlet ihr den Wunsch
> im Herzen, ihn zu sehn als Kirchenfürsten.
> Hört ihn verhandeln über Staatsgeschäfte,
> so glaubt ihr, daß er einzig das studiert.
> Horcht auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten
> vernehmt ihr in Musik gesetzt;
> bringt ihn auf einen Fall der Politik,
> er wird, wenn's sein muß, gord'sche Knoten lösen. (I, 1.)

Es sind alles herrliche Eigenschaften für einen Fürsten, der den klugen Rat des sterbenden Vaters beherzigt, die „schwankenden

Gemüter durch äußern Krieg zu beschäftigen", der als geriebener Diplomat sich die Gerechtigkeit seines Anspruches auf Frankreich erst durch einen Mann der Kirche, den Erzbischof von Canterbury, bescheinigen läßt, ehe er die Feindseligkeiten beginnt. Heinrich, vielleicht auch Shakespeare selbst mögen an die Gründe des hohen Prälaten geglaubt haben, wonach das salische Gesetz nur zwischen Elbe und Saale gelten soll: es kommt nichts darauf an; denn nicht die Gründe führen zum Krieg, sondern Tatenlust und Politik, die eines brauchbaren Vorwandes bedürfen. Heinrich geht ganz in der Eigenschaft des Königs und Eroberers auf. Den letzten Rest von freiem Menschentum hat der Verrat der Scroop, Cambridge und Grey in ihm getötet, dessen Schändlichkeit ihm „durch Argwohn die Süßigkeit des Zutrauens vergällt" hat. Seitdem durchzieht sein ganzes Wesen etwas Berechnendes, das die Abstammung von dem politischen Vater nicht verleugnen kann, mag er sich nun bescheiden von jeder Prahlerei fernhalten und gegen den „Götzen Pomp", die einzige zweifelhafte Auszeichnung, die der König vor dem Bürgersmann genieße, deklamieren, mag er sich in seinem Lager als Soldat unter Soldaten, als Landsmann unter Engländern geben. Das lag gewiß nicht in Shakespeares Plan, aber es ist die notwendige Folge der Absichtlichkeit, mit der die Herrschertugenden Heinrichs in den Vordergrund gerückt sind. Wenn er vor der Schlacht bei Azincourt im Angesicht der drohenden Übermacht seinen Leuten anheimstellt, nach Hause zurückzukehren, so berührt die Wendung in seinem Munde nicht anders als in dem des großen Menschenkenners Julius Cäsar, der sich vor dem Zusammenstoß mit Ariovist desselben Mittels bediente, um den Mut seiner Legionäre aufs äußerste zu steigern. Selbst die Schonung, die er der eroberten Stadt Harfleur angedeihen läßt, erscheint wie ein Zug politischer Erwägung, wenn man sie mit der Grausamkeit vergleicht, die er gegen die in der Schlacht gefangenen Franzosen anwendet. Sie werden ohne Ausnahme niedergemetzelt, weil ihre Kampfgenossen sich einer hinterlistigen Handlung schuldig gemacht haben. Humanität war der Renaissance fremd,

ein Menschenleben galt nicht viel. Shakespeares Zeitgenossen nahmen an dem Blutbad keinen Anstoß. Der Chronist spricht von Gaston de Foix immer als von seinem „bon seigneur“, obwohl er den eigenen Sohn umgebracht hatte. Philippe von Comines billigt die Härte Ludwigs XI., und Macchiavelli, der feinsinnige, hochgebildete Florentiner, sieht in den Bluttaten seines Borgia nur eine Notwendigkeit, die eher Lob als Tadel verdient. Ein paar Leichen trübten das Bild eines Herrschers im sechzehnten Jahrhundert nicht, er konnte darum doch der beliebteste und beste König bleiben. Kraftvoll und rücksichtslos wollte das Volk seine Fürsten, alle weichlichen Regungen dagegen wie Milde und Gnade galten als entbehrlichere Eigenschaften und wurden mehr in der Theorie als in der Praxis bewundert. Die Anschauung muß man Heinrich zugute halten, und auch nur aus dem Geiste der Renaissance kann es als Tugend gepriesen werden, wenn er jedem, der sich des erfochtenen Sieges rühmt, den Tod bestimmt.

Nur in einem Punkt hat der König die Erinnerung an den Verkehr, den er im „Wilden Schweinskopf“ mit dem größten komischen Genie seiner Zeit gepflegt hat, nicht ganz abgestreift. Seine Umgangsformen sind etwas derb, und ein gesunder Sinn für grobkörnigen Humor, wie er in allen Schichten der englischen Nation sich findet, ist ihm auch auf dem Thron geblieben. Er mischt sich gern unter die gemeinen Leute und beteiligt sich an den Späßen der Soldaten. Den Hofton beherrscht er mangelhaft, und gar das Französische spricht er mit allen Mängeln des eingefleischten Engländers. Seine Werbung um die Hand der Prinzessin Katharina könnte sowohl einen Hofmarschall durch ihre ursprüngliche Derbheit als einen Sprachlehrer durch die zahlreichen Schnitzer zur Verzweiflung bringen. Die Szene ist stark mit französischen Sätzen untermischt, und die englische Unterrichtsstunde III, 4, die die Prinzessin bei einer ihrer Hofdamen nimmt, ganz in der fremden Sprache geschrieben. Darin liegt unter allen Umständen ein Mißgriff; der Soraismus, das Prunken mit fremden Kenntnissen, gehörte zum Modestil der Zeit, dessen gröbere Formen Shakespeare sonst in

diesen Jahren schon überwunden hatte. Man will aus den Szenen Schlüsse auf des Dichters eigene Sprachfertigkeit ziehen. Das ist nicht möglich. Man darf annehmen, daß er sich das Französische frühzeitig wenigstens soweit, daß er es lesen konnte, zu eigen machte, aber dieses Gespräch und diese übersetzten Anglizismen konnte er auch mit sehr geringer eigener Wissenschaft an der Hand jedes Lexikons zustande bringen. Es ist bezeichnend und ganz in dem englischen Charakter liegend, daß das Drama nicht mit einem patriotischen Prunkgemälde, sondern mit diesen scherzhaften häuslichen Vorgängen schließt. Shakespeare hatte offenbar von den hohen politischen Ereignissen genug und wünschte die Haupt- und Staatsaktion innerlicher zu gestalten. Der Gedanke ist gut, aber er kommt zu spät. Nach der ganzen Anlage mußte das Drama auch als politisches zu Ende geführt werden. Die Verlobungsszene fällt aus dem Rahmen heraus und wirkt auch in den Einzelheiten nicht so, um den verspäteten Stimmungswechsel gerechtfertigt oder wünschenswert erscheinen zu lassen, selbst wenn ein Ausblick in die Zukunft einen Thronerben verspricht, der den Türken in Konstantinopel am Bart zupfen soll. Dieser Sprößling war der unglückliche Heinrich VI. Die Lancastertetralogie schließt an die ältere des Hauses York an, auf die auch der den Epilog sprechende Chorus einen Hinweis enthält.

Die Abfassungszeit von „Heinrich V." können wir mit größerer Sicherheit als die der meisten Stücke angeben. Wie sich aus der Anspielung des Prologs zum fünften Akt ergibt:

> Wenn jetzt der Feldherr unsrer gnäd'gen Fürstin,
> wie's bald geschehen mag, aus Irland käme
> und brächt' Empörung auf sein Schwert gespießt

wurde das Drama im Sommer 1599 verfaßt und aufgeführt, während Essex abwesend in Irland weilte. Der feierliche Charakter des Werkes und die Anspielung auf das in diesem Jahr errichtete Globetheater legen den Gedanken nahe, daß das neue Haus mit dieser Dichtung Shakespeares eröffnet wurde. Ein Beweis für die Vermutung ist nicht vorhanden. Schon 1600 erschien die

erste Buchausgabe, die 1602 und 1608 nochmals aufgelegt wurde, ein Zeichen, daß „Heinrich V." von dem Publikum stark geschätzt wurde.

Den zyklischen Dramen aus der englischen Geschichte muß an dieser Stelle noch der „König Johann" angereiht werden. Er steht außerhalb der beiden Tetralogien und es ist falsch, die Dichtung als einen Prolog zu den Kämpfen Yorks und Lancasters zu betrachten. Die historischen Ereignisse liegen um zweihundert Jahre vor der Regierung Richards II., und auch eine innere Verbindung besteht nicht, denn die Haupthandlung des neuen Dramas, der Streit mit der römischen Kirche, hat keine Bedeutung für die nachfolgenden zyklischen Werke. Das Stück nimmt eine besondere Stellung ein, da Handlung, Stoff und in ihren Keimen auch die Charaktere Shakespeare durch eine ältere Tragödie, „Die unruhige Regierung König Johanns", vorgeschrieben waren, so daß kaum von einer selbständigen Leistung gesprochen werden kann. Zwar hat der Dichter vieles umgestaltet, die zwei Abteilungen des Vorbildes in fünf Akte zusammengezogen, die Motive verbessert, die derbe volkstümliche Komik ausgeschieden und kaum einen Vers wörtlich übernommen; aber seine Abhängigkeit geht doch wieder so weit, daß er der Vorlage beinahe Szene für Szene folgt.

„König Johann" wird mit großer Wahrscheinlichkeit 1596 angesetzt. Stilistisch gehört er durch das Fehlen jeder Prosa und aller komischen Elemente zu der Gruppe von „Richard III." und „Richard II.", technisch dagegen rückt die freie Form das Drama in die Nähe von „Heinrich IV." und „Heinrich V.". Es bildet das verbindende Glied zwischen den älteren regelrechten Tragödien und den jüngeren Lancasterhistorien. Auch geschichtliche Ereignisse weisen auf diese Zeit hin. Das alte Stück, das 1591 zum erstenmal anonym gedruckt und in späteren Ausgaben Shakespeare selbst zugeschrieben wurde, offenbar in Ermangelung seiner Bearbeitung, die den räuberischen Verlegern unzugänglich blieb, zeichnete sich durch seine antipapistische Tendenz aus. Im Jahre 1596 aber erreichte Elisabeths Kampf gegen die Kurie den Höhepunkt. Wie

einst gegen Johann, erließ der römische Priester damals eine Bannbulle gegen sie, in der er ihre Untertanen zum Abfall aufforderte entsprechend den Worten des Kardinals Pandulpho III, 1:

> Gesegnet soll der sein, der los sich sagt
> von seiner Treue gegen einen Ketzer;
> und jede Hand soll man verdienstlich heißen,
> kanonisieren und gleich Heil'gen ehren,
> die durch geheime Mittel aus dem Weg
> dein feindlich Leben räumt.

Die evangelische Stimmung in England wogte hoch empor. Shakespeare und seine Kollegen vom Theater waren gern bereit, sie auszubeuten und griffen auf das alte kulturkämpferische Stück zurück. Doch wenn es auch bei den Lesern noch Beliebtheit genoß, so war es auf der Bühne unmöglich. Sein Schwulst und sein falscher Lyrismus hätten das Gelächter der durch Besseres verwöhnten Hörer erregt. Der Dichter mußte es einer Umarbeitung unterziehen. Faßt man seine Aufgabe in der beschränkten Form, daß es sich nur darum handelte, den veralteten Ausdruck umzugestalten, so hat er sie mit Meisterschaft gelöst. Als eine Probe des älteren Dramas soll die Unterhaltung Arthurs, der hier ein erwachsener Jüngling ist, mit seinem Kerkermeister Hubert dienen.

> Hubert: Mein Lord, ein Untertan und Landes Sproß,
> vollziehen muß er, was der Fürst beschloß.
> Arthur: Doch Gott besagt, und stärker gilt sein Wort,
> daß kein Geheiß befehlen kann den Mord.
> Hubert: Doch gab grad' dieses Wesen ein Gebot,
> als Schreck der Welt, für Schuldige den Tod.
> Arthur: Unschuldig bin ich, kein Verräter, rein.
> Hubert: Mein Lord, das darf nicht meine Sorge sein.
> Arthur: Doch du, du magst die Untat unterlassen.
> Hubert: Ja, will den Streit mein König fallen lassen.
> Arthur: Sein Streit ist schlecht, unbillig und entheiligt.
> Hubert: Dann Schande allen, die sich dran beteiligt.
> Arthur: Das tust du selbst, wenn du ihr Werk vollziehst
> und ihren Spruch durch schlechte Tat beschließt.

Hubert: Dann wäre nimmer die Vollstreckung rechtlich,
ist nicht der Richter Urteil unanfechtlich.
Arthur: Das ist es, wird in Form, wie sich's gebührt,
der Schuldige des Frevels überführt.
Hubert: Mein Lord, mein Lord, die lange Unterhaltung
mehrt nur den Gram, doch bringt euch keine Hilfe.
Denn so viel weiß ich, das ist mir genug,
der Untertan stirbt nach des Königs Spruch.
Warum er euer Feind ist, weiß ich nicht,
doch er befiehlt, ich tue meine Pflicht.

Diese hölzernen Stichomythien muß man mit Shakespeares lebensvoller Szene zu Beginn des vierten Aktes vergleichen. Wie immer verwandelt er Schlacke in Gold; die deklamatorischen Sprechfiguren werden zu wirklichen Menschen, einzelne sogar zu bedeutungsvollen Charakteren, wie der Titelheld selbst, die unglückliche Königin Constanze, der Bastard Faulconbridge und der Kardinal Pandulpho. Jedoch das Mangelhafte in der Anlage des Dramas vermochte selbst Shakespeares Kunst nicht zu bessern. Das alte Stück gehört zu der Gattung der Historien, die das ganze Leben eines Fürsten mit allen bunten Wechselfällen dramatisiert auf die Bühne bringen. Es besitzt weder eine einheitliche Handlung, noch, da die Beteiligung des Helden an den Ereignissen eine sehr passive bleibt, eine Einheit der Person. Der Fehler ging in den „König Johann" über. Der Krieg mit Frankreich in seinen verschiedenen Wendungen, die Auflehnung und Demütigung vor dem Papst, die Niederlage und Ermordung des Königs reihen sich ohne innere Verkettung aneinander, die Motivierung fehlt häufig, und selbst die antirömische patriotische Tendenz kommt mehr in Reden als in Taten zum Ausdruck. Wohl mochten die Herzen aller Engländer aufjubeln, wenn Johann dem päpstlichen Legaten III, 1 erwidert:

Welch ird'scher Name kann wohl zum Verhör
geweihter Kön'ge freien Odem zwingen?
Kein Nam' ist zu ersinnen, Kardinal,
so leer unwürdig und so lächerlich,
mir Antwort abzufordern, als der Papst!

Wohl mochte es Beifallsstürme im Theater entfesseln, wenn der Fürst, gegen den Ablaß wetternd, fortfährt:

> Ob alle Könige der Christenheit
> der schlaue Pfaff so gröblich irre führt,
> daß ihr den Fluch, den Geld kann lösen, scheut,
> und um den Preis von schnödem Gold, Kot, Staub
> verfälschten Ablaß kauft von einem Mann,
> der durch den Handel ihn für sich verscherzt;
> ob ihr und alle gröblich mißgeleitet,
> die heil'ge Gaunerei mit Pfründen hegt,
> will ich allein, allein den Papst nicht kennen!

Aber die Handlung entspricht dem stolzen Pathos nicht. Der kühne Sprecher erhebt sich nicht zu einem evangelischen Glaubenshelden. Wie zuerst im Kampfe gegen die Franzosen versagt Johann auch im Streit gegen den Papst und begnügt sich zum Schluß, den Besitz, den er aus eigener Kraft nicht zu behaupten vermag, als Lehen von der Kirche zu empfangen. Sein Glaubenseifer läuft auf Prahlereien, allenfalls auf die Beraubung der Klöster hinaus. Er ist ein schwacher Mensch, zu seinem Unglück und dem des Landes zur Herrschaft gelangt. Durch Verrat hat er sich die Krone angeeignet, denn sein Neffe Arthur besaß der Abstammung nach ein besseres Recht auf den Thron und war außerdem durch den letzten König Richard Löwenherz ausdrücklich zur Erbfolge berufen worden. Der verdrängte Gegner hatte in Wirklichkeit die Großjährigkeit erreicht, aber Shakespeare macht ihn zu einem Kind, nicht nur um eine tiefere Rührung zu erzielen, sondern weil sein Johann eben nur die Kraft besitzt, einen hilflosen Knaben seines Rechtes zu berauben. Das Bewußtsein des Frevels quält das stumpfe Gewissen des Königs nicht: nur die Furcht ängstigt ihn, das gestohlene Gut durch die Franzosen, Österreicher und Römlinge zu verlieren, die ihre Macht, allerdings in selbstsüchtiger Absicht, für Arthur einsetzen. Jedes Ehrgefühles bar, ist Johann immer zu einem faulen Frieden bereit, ob er nun dabei die französischen Provinzen einbüßt oder sich selbst zum Lehensträger des Papstes entwürdigt. Daß das Recht des Unrechtes in der Kraft besteht, seine

Sühne in der Stärke, mit der es gegen eine Welt durchgefochten wird, davon weiß der Usurpator nichts. Selbst im Verbrechen bleibt er ein jammervoller Schwächling. Er wünscht den Tod des gefangenen Arthur. Aber er wagt nicht, den Blutbefehl zu erteilen, und als der Mord nach seinem Willen angeblich vollzogen ist, flucht er IV, 2 dem Täter und sucht ihn abzuschütteln. Er war als Held eines Dramas kaum verwendbar, besonders nicht in unmittelbarer Nähe des Barstards Faulconbridge, dessen mächtige Figur den armseligen Monarchen erdrückt.

Philipp ist aus einem anderen Metall. Er hört sich zwar gern schwätzen, und beim Anblick der Feinde laufen ihm Mund und Herz von Drohungen über; aber hinter dem Wort steht die Tat. Vierschrötig, derb, mit dreistem Humor, ein guter Kamerad, ein noch besserer Feind, in allen Dingen praktisch, stellt er den gesunden Typus des englischen Landedelmannes dar mit seinem Wahlspruch I, 1:

> Geht's nicht gradaus, so sieht man, wie man's macht:
> Zum Fenster, ja zur Dachluk' steigt man ein;
> wer nicht bei Tage gehn darf, schleicht bei Nacht.

Auf ein kleines Unrecht kommt es nicht an, wenn man nur sonst ein braver Kerl bleibt und das Herz auf dem rechten Flecke trägt. Die Welt ist nicht vollkommen; mit Humor muß man ihre Gebrechen ertragen, und wenn es zum Äußersten kommt, der Bastard weiß: „Gut Schießen bringt Gewinn.“ Was ficht es ihn an, daß es bei seiner Erzeugung nicht ganz reinlich hergegangen ist! Die Verfehlung der Mutter hat ihm den kräftigen Körper und den kecken Geist des Richard Löwenherz eingetragen, Schätze, die mehr wert sind als alle Erbgüter der Faulconbridges. An einem Übermaß von Gewissen und Zartgefühl leidet er nicht: er sagt, was er meint, aber er meint auch, was er sagt! Die Ausraubung der Klöster bildet ein Geschäft ganz nach seinem Sinn, aber der starke Mann kann auch Größeres verrichten. Wenn der Staat nicht völlig in Brüche geht, so dankt er es nur seinem guten Schwert, seinem Patriotismus und gesunden Menschenverstand. Die sympathische Gestalt wächst zum typischen Vertreter der englischen Wehr-

haftigkeit aus und darf in dieser Eigenschaft das erhebende Schluß-wort des Dramas sprechen:

> Dies England lag noch nie und wird auch nie
> zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
> als wenn es erst sich selbst verwunden half.
> Nun seine Großen heimgekommen sind,
> so rüste sich die Welt an dreien Enden.
> Wir trotzen ihr. Nichts bringt uns Not und Reu,
> bleibt England nur sich selber immer treu!

Die antienglische Partei wird durch den staatsklugen König von Frankreich, den törichten Erzherzog von Österreich und beide weit überragend durch den Kardinal Pandulpho gebildet, den Vertreter der päpstlichen Herrschsucht und Anmaßung. Ein scharfsichtiger Jesuit, in dem der Politiker und Kirchenfürst den Menschen völlig ertötet haben, lebt er nur den großen Zielen der Kurie, die er unwandelbar im Auge behält, mag er nun mit kluger Dialektik die Gewissensbedenken eines Königs beschwichtigen und die Heilig-keit des geschworenen Eides wegdisputieren, mag er offen Krieg und Aufruhr predigen oder heimtückisch Dolch und Gift gegen die Feinde der Kirche bewaffnen. Rom muß herrschen und es wird auch herrschen, solange es schwächlichen Königen wie Phi-lipp und Johann Männer vom Schlage des Kardinals gegenüber-stellen kann.

Den Frauen fällt in diesem Stück eine größere Rolle zu als in den übrigen Königsdramen. Ihre ursprüngliche Auffassung steht noch unter dem Einfluß der älteren Tragödie. Ähnlich wie Tamora und Margarete von Anjou schürt Eleonore mit bissigem Wort den Haß der streitenden Männer, und ihre Schwiegertochter Constanze bleibt der alten Königin nichts an leidenschaftlichen Be-schimpfungen schuldig. Der Zank der beiden verwitweten Damen erinnert an das Getümmel des Marktes und läßt die Formen vermissen, in denen nach unserer Ansicht Fürstinnen ihren Zwist austragen sollten. Aber Shakespeare hat recht. Die Natur selbst weissagt aus ihm, wie der junge Goethe enthusiastisch verkündete. Was sind zwei Königinnen, die sich haßfunkelnd gegenüberstehen,

anders als keifende Frauen? Brünhild und Chriemhild, Constanze und Eleonore greifen zu denselben Beschuldigungen wie die Fischweiber, die die Gegnerinnen vor allem in der geschlechtlichen Ehre zu kränken suchen. Im Verlaufe des Dramas läßt der Dichter die alte Schablone der Senecaschen Klytämnestra weit hinter sich. Der Schmerz um das geraubte Kind führt eine Wandelung Constanzens herbei und zeigt sie von einer weicheren, echt weiblichen Seite. Ihre verzweiflungsvollen Klagen klingen wie ein Widerhall von Shakespeares eigenem Kummer. Das Jahr des „König Johann" brachte ihm ja den Verlust des einzigen Sohnes, seines Hamnet, der etwa in demselben Alter wie der kleine Prinz Arthur stand. Der schwere Schlag verstärkte wohl die schon vorhandenen Gründe, an die Stelle des erwachsenen Mannes der Geschichte und der alten Tragödie ein Kind zu setzen; auf jeden Fall gereichte der Gram des Vaters der Dichtung zum Vorteil. Arthur zeichnet sich, wie wir schon gesehen haben, durch Natürlichkeit und Naivität vor den meisten Kindergestalten der Shakespearischen Dramen aus. Die Reize der Kindheit, ihre Unschuld und Harmlosigkeit weiß der Dichter trefflich zu schildern; aber wenn die Kleinen selbst auftreten, bewegen sie sich fast immer in einem frühreifen, altklugen Ton, der über ihre Jahre hinausgeht. Der junge Prinz bleibt nicht frei davon, und selbst in der berühmten Szene IV, 1, wo Hubert ihn zu blenden droht, überschreiten seine Klagen und Bitten vielfach den Ideenkreis seiner Jahre. Durch schreckliche Concetti, in denen der Dichter sich gefällt, gibt er seinen flehenden Worten keinen sehr glücklichen Nachdruck:

> Das Eisen selbst, obschon in roter Glut
> genaht den Augen, tränke meine Tränen
> und löschte seine feurige Entrüstung
> in dem Erzeugnis meiner Unschuld selbst;
> ja es verzehrte sich nachher in Rost,
> bloß weil sein Feuer meinem Auge drohte.

Das sind störende Geschmacklosigkeiten, die leider in keinem der Jugendwerke fehlen. Aber der Zauber der Szene selbst wird durch

sie nur unwesentlich beeinträchtigt. Die Schilderung des unschuldigen Knaben, dessen Bitten das Herz des Kerkermeisters erweichen, der Übergang von furchtbarstem Grausen zu milder Rührung, von dem Jammer der Todesangst zu befreiender Erlösung bleibt eine Meisterleistung. Kein Geringerer als Goethe hat sie auf das höchste gepriesen. In der Elegie „Euphrosyne" erscheint ihm der Geist der in Jugendblüte verstorbenen Schauspielerin Christiane Neumann und begrüßt den geliebten Freund und Lehrer:

> Knabe schien ich, ein rührendes Kind, du nanntest mich Arthur
> und belebtest in mir britisches Dichtergebild,
> drohtest mit grimmiger Glut den armen Augen und wandtest
> selbst den tränenden Blick, innig getäuschet, hinweg.
> Ach! da warst du so hold und schütztest ein trauriges Leben,
> das die verwegene Flucht endlich dem Knaben entriß.

Die Gestalt Arthurs, des „verstellten Knaben", den die Künstlerin unter des Dichters Leitung spielte, erwächst zum Genius der Poesie selbst.

An einzelnen Schönheiten ist das Drama überreich. Um so erstaunlicher bleibt es, daß Shakespeare, der an der älteren Vorlage so viel verbesserte und umgestaltete, die zerfahrene und unklare Handlung selbst durchgehen ließ. Sie löst sich in lauter Zufälligkeiten auf. Der Krieg gegen die Franzosen wird in zwei Akten mit erschöpfender Breite geschildert, um im Sande zu verlaufen. Der Streit mit dem Papst entwickelt sich aus ihm ohne innere Notwendigkeit. Auch er wird in unwirksamer Weise abgebrochen, um wieder einem Kampfe gegen die Franzosen das Feld zu räumen. Drei Schlachten werden geschlagen, von denen keine eine entscheidende Bedeutung besitzt. Auch der Abfall der englischen Edelleute, der Salisbury und Pembroke, von der Sache des Königs bleibt ein belangloser Zwischenfall, da sie schon im nächsten Akt reuig zurückkehren. Ihre Tat wird bald als ein Ausbruch gerechter Empörung, bald als ein Verrat am Vaterlande hingestellt. Dramatisches Recht und Unrecht sind nirgends klar verteilt. Wenn das Verhältnis auch der Wirklichkeit entsprach, so kann das der

Dichtung nicht zur Entlastung dienen. Die Sympathie steht nicht auf seiten des Königs; dazu ist er zu jammervoll, und vor allem sein Gegner Arthur zu rührend gezeichnet; aber auch dieser kann sie nicht gewinnen, weil die Landesfeinde, der Papst und die Franzosen, seine Sache zu der ihren machen. Es fehlt jeder einheitliche Gesichtspunkt. Die Verwirrung gipfelt in dem unmotivierten plötzlichen Tod des Königs, von dem es im Dunkel bleibt, ob er als Glück oder Unglück für das Land aufgefaßt werden soll. Daß die Handlung des älteren Dramas allgemein bekannt war und daß Shakespeare deshalb nichts ändern durfte, bietet eine Erklärung, aber nur eine geringe Entschuldigung der Mißgriffe; denn weniger in den Vorgängen selbst als in ihrer Motivierung liegen die Gebrechen des Stückes. „König Johann" zeigt das typische Bild des vormarloweschen Dramas. Shakespeares Sprache hebt die Dichtung allerdings weit über dieses Anfängerniveau hinaus. Aber es bleibt bedauerlich, daß er so viel Kunst im einzelnen an eine im ganzen von vorneherein verlorene Sache verschwendete. —

Die Historien aus der englischen Geschichte erstrecken sich über einen Zeitraum von etwa elf Jahren und führen Shakespeare von seinen ersten Anfängen bis an die Schwelle seiner höchsten Kunst. Sie umfassen innerhalb dieser Frist sein ganzes Schaffen auf dem Gebiet des ernsten Dramas, wenn man von „Romeo und Julia" absieht. Die Veroneser Liebestragödie, als glänzendes Erzeugnis einer übermächtigen, den Verfasser völlig beherrschenden Empfindung, nimmt eine Ausnahmestellung ein. In den anderen Werken dieser Epoche ist es erstaunlich, wie schwer es trotz seiner ungeheuren Begabung dem Dichter fiel, sich das innerste Wesen des Dramas zu eigen zu machen. Subjektivität bildet den Grundzug im Charakter des jugendlichen Mannes, Objektivität aber die wichtigste Voraussetzung des Dramas. Schiller hat sie nie erreicht: seine Werke bleiben in gröberer oder feinerer Darstellung nur Ausdrucksformen des eigenen Freiheitspathos, und gerade dadurch wirken selbst seine späteren Stücke in so außerordentlich jugendlicher Weise. Shakespeare war frei von vorgefaßten Ideen; aber seine lyrische

Neigung tritt nicht minder stark hervor. Das Rhetorische überwiegt in den Jugendtragödien. Jede Dichtung, oder in frühester Zeit jede einzelne Szene, wird von einer Person beherrscht, die sich gefühlsmäßig, deklamatorisch ausspricht. Das gilt für die Talbotszene in „Heinrich VI." und in den beiden Dramen „Richard III." und „Richard II." für die Titelhelden. Bolingbroke in dem letzten Stück ist die erste ganz in dramatischer Weise dargestellte Figur, und im Anschluß an sie bringt „Heinrich IV." den Bruch mit der lyrischen Richtung der Jugendzeit. In der Gestaltung des Verses kommt die Entwickelung zum Ausdruck. Shakespeare übernahm den Blankvers von seinen Vorgängern. Aber die Erkenntnis, daß der ungereimte fünffüßige Jambus nicht eine beliebige, sondern die ausschließlich mögliche Form des Dramas ist, gewinnt der Dichter erst spät. Sobald er den älteren Meistern gegenüber eine gewisse Freiheit erlangt und der lyrischen Neigung der eigenen Natur zu folgen wagt, lockt es ihn zum Reim. Die Tendenz läßt sich zahlenmäßig beweisen. Durch die drei Teile „Heinrichs VI." über „Richard III." zu „Romeo" findet eine langsame, dann mit wachsender Selbständigkeit eine sehr starke Zunahme der gereimten Verse statt, die in „Richard II." ihren Höhepunkt erreicht. Aber schon in „Romeo" sind gerade die Stellen, in denen das eigenste Gefühl des Verfassers durchbricht, in ungereimten Versen geschrieben, und in „Richard II." sind alle wertvolleren Szenen in Blankvers gehalten und nur die schwächeren werden, der Sache entsprechend, vom Reim beherrscht. Das Verhältnis mußte dem Dichter die Augen öffnen. In dem nächsten Drama „König Johann" tritt der Umschwung ein, und der Reim wird auf ein Maß zurückgeführt, das als Störung des dramatischen Dialogs nicht mehr empfunden werden kann.

Auch die technische Seite seiner Kunst bereitete dem Dichter nicht geringe Schwierigkeiten. Im Anfang steht er der Überfülle des Stoffes hilflos gegenüber; im Anschluß an Marlowes mächtige Zentralfiguren strebt er nach einer schärferen Zusammenfassung der Geschehnisse und nach einer einheitlichen Handlung. „Richard III."

erreicht und übertrifft zugleich die Kunst des Vorgängers, übernimmt aber auch dessen Fehler. Nur der Held kommt zu Wort: das Gegenspiel wird vernachlässigt und greift erst in der Katastrophe ein. „Richard II.“ bringt hier den entscheidenden Fortschritt. Wenn die Rolle des Königs auch überwiegt, so erhält doch Bolingbroke den ihm gebührenden Platz in der Tragödie. Shakespeare hatte die stilisierte Form des Dramas gewonnen, und als ein Beweis seiner Sicherheit muß es gelten, wenn er das mühsam erlangte Ziel in „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“ zugunsten der alten Historientechnik wieder preiszugeben wagt. Die Form trägt das Kunstwerk: ein Verzicht auf sie erschwert die Aufgabe des Künstlers. Unser Dichter aber konnte den Schritt tun, weil er in den späteren Historien im Gegensatz zu den früheren die Wirkung nicht mehr ausschließlich von der Handlung, sondern von den Charakteren erwartet. In „Heinrich VI.“ sind die Menschen nur die Träger des Stoffes, in „Heinrich IV.“ dagegen sinkt der Stoff zum Ausdrucksmittel für die Personen herab. Der Unterschied wird durch die größere psychologische Vertiefung der Gestalten herbeigeführt. Die Männer der Yorktetralogie sind nicht etwa lebensunwahr, aber sie besitzen in ihrer Abhängigkeit von einem einzigen treibenden Affekt etwas Einseitiges; wie ein auf die Fläche projiziertes Relief entbehren sie der Rundung und Körperlichkeit. Falstaff, Prinz Heinz, sein königlicher Vater und Percy bieten das Bild von vollkommenen Menschen: sie sind von den verschiedensten Seiten gezeichnet, dadurch menschlicher und weicher, überhaupt kompliziertere seelische Gebilde als ein Clifford oder Richard von York. Die Frauen spielen in den Lancasterdramen, die ja ausschließlich in der Öffentlichkeit, d. i. der Welt des Mannes verlaufen, eine noch geringere Rolle als in den ersten Werken. Aber wo sie auftreten, ist ihre Bedeutung eine andere als in „Heinrich VI.“ und „Richard III.“. Sie schüren nicht mehr den Haß, sondern vertreten die Häuslichkeit und den Frieden gegenüber der rohen Leidenschaft des Kampfes. Die Königin Richards II., die Ladies Percy, Mortimer und Northumberland mahnen zur Versöhnung.

Sie sind weiblicher als ihre Vorgängerinnen. Doch gleich ihren Schwestern aus der Yorktetralogie ist auch ihnen das Glück auf Erden spärlich zugemessen. Ihr Schicksal besteht meist darin, die Toten zu beweinen, aber ihr Jammer hält sich frei von Flüchen.

Den späteren Dramen liegt mit der wachsenden Reife des Dichters eine völlig geänderte Auffassung der Menschen und Bewertung ihrer Taten zugrunde. Der äußere Erfolg erscheint anfangs als das Höchste im Leben. Männer wie Richard III. und sein Vater York kennen nur den Ehrgeiz, zu herrschen und Macht zu besitzen. Sich nach außen voll auszuleben, gilt als das Ideal dieser Anhänger Macchiavellis. Schon frühzeitig bricht Shakespeare mit dieser Anschauung. Heinrich IV. besitzt die Krone, aber sie ist ihm „ein unruhvoller Bettgenoß, glänzende Zerrüttung, goldene Sorge“: Der Dichter steht den irdischen Gütern zweifelnd gegenüber. Der Erfolg, der ihm selber so überreichlich zuteil wurde, verhalf ihm offenbar nur zu einer bedingten Befriedigung, das Leben selbst mit allem, was es bieten kann, erscheint ihm als ein anfechtbarer Besitz. Während die Helden der ersten Tragödien sich mit „klammernden Organen“ an das Dasein halten, kommt denen der späteren der Tod als ein willkommener Gast. Richard II. stirbt bereitwilliger als sein größerer Namensvetter; selbst Percy kränkt der „Verlust des flüchtigen Lebens“ nicht, und für „Heinrich IV.“ trägt das Ende den Charakter der Erlösung. Es wäre falsch, auf Grund dieser Einzelheiten in den späteren Historien von einem erwachenden Pessimismus des Dichters zu reden; die ernsteren Töne fallen nur auf, weil sie in den Jugendwerken völlig fehlen. Einstweilen bleiben es vereinzelte Klänge, spärliche Zeugnisse einer tieferen und trüberen Weltanschauung des Dichters, Vorboten der kommenden Schrecken, die die Tragödien bringen sollten.

Wir sind alle krank
und unser schwelgendes und wüstes Leben
hat in ein hitzig Fieber uns gebracht,
das Aderlaß nur heilt,

sagt der Erzbischof von York, selbst der Bastard Faulconbridge in „König Johann“ weiß von den „Dornen und Gefahren dieser Welt“ zu künden, und Salisbury spricht V, 2 in demselben Drama:

So groß ist der Verderb der Zeit,
daß wir zur Pfleg' und Heilung unsres Rechts
nicht handeln können, außer mit der Hand
des harten Unrechts und verwirrten Übels.

Gleich dem prophetischen Kirchenfürsten aus „Heinrich IV.“ sehen auch wir, „wohin der Strom der Zeit fließt“: zur Tragödie, zu „Hamlet“.

Anmerkungen.



Zu Seite 2: Ben Jonson sagt in den „Discoveries“ von Shakespeare: He was, indeed, honest and of an open and free nature. Webster spricht in der Vorrede zu „Victoria Corombona“ von the right happy and copious industry of Master Shakespeare. „Gentle“ und „friendly“ werden häufig mit dem Namen des Dichters verbunden, z. B. 1604 in Scolokers „Daiphantus“. Davies von Hereford nennt den Dichter „generous in mind and mood“, Chettle rühmt seine „uprightress of dealing wich argues his honesty“. — Von den Unterschriften Shakespeares stammen zwei aus dem Jahre 1612/13 und befinden sich auf Urkunden, die sich auf das von ihm in Blackfriars erworbene Haus beziehen, weitere drei sind auf dem Entwurf seines Testamentes, eine in den neuerdings gefundenen Prozeßakten. Der Name des Dichters in einem Exemplar von Florios Montaigneübersetzung ist vermutlich eine spätere Fälschung.

Zu Seite 3: C. F. Tucker Brooke in der Vorrede zu The Shakespeare Apocrypha, Oxford 1908, schreibt das Drama „Sir Thomas Morus“ zum Teil Shakespeare zu und glaubt in dem noch vorhandenen Manuskript die Handschrift des Dichters erkennen zu können. cf. Sh.-Jahrb. 45 S. 410 ff.

Zu Seite 11: Noch heute empfindet der Engländer in den unteren Ständen einen großen Teil der romanischen Wörter, die in der Schriftsprache völlig geläufig sind, als Fremdwörter. Daher bei Shakespeare die vielen Wortverdrehungen und -verwechslungen, die in der Übersetzung nicht nachzuahmen sind, da es im Deutschen derartige Bestandteile nicht gibt, Fremdwörter aber von den Angehörigen der niederen Stände nicht gebraucht werden. Im folgenden sind benutzt über die keltische Literatur: Arbois de Jubainville, Cours de la Littérature Celtique, 8 vols. Das folgende zum Teil nach Taine, Histoire de la Litt. Anglaise, 5 vols. Ferner ten Brink, Englische Literaturgeschichte I, und Turner, History of the Anglo-Saxons.

Zu Seite 18: Die beiden lateinischen Schriften Sir John Fortescues sind: De natura legis naturae und De laudibus legum Angliae. Auch die Berichte Philippe von Comines' aus derselben Zeit bestätigen die auffällige Tatsache, wie wenig die unteren Schichten und ihr Wohlstand durch die langjährigen Bürgerkriege berührt wurden. cf. Taine l. c.

Zu Seite 22: Über die Schreibweise des Namens: Ingleby, Shakespeare, the Man and the Book vol. I, 1877, J. J. Munro in Notes and Queries, 11. Ser. 321, über die Träger des Namens Charlotte C. Stopes

im Athenaeum 12. März 1910, Ward, History of English Dramatic Literature. Als historische Quellen sind benutzt: Rawdon Brown, Calendar of State Papers and Manuscripts relating to English Affairs in the Archives and Collections of Venice etc., 1864—1900, eine reiche, noch in keiner Weise erschöpfte Quelle für Shakespeares Zeit. Ferner: Elton, Shakespeare, his Family and Friends, 1904; Hazlitt, Shakespeare, 1900; W. Raleigh, Shakespeare, London 1907; Haliwell-Philipps, Outlines of the Life of Shakespeare, 1898; Sidney Lee, A Life of William Shakespeare, 1899; Elze, William Shakespeare, 1876; Harrison, Description of England, herausgegeben von Furnivall für die New Sh. Soc. Der Geldwert betrug zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts etwa das Achtfache des heutigen und sinkt dann im Laufe des Jahrhunderts etwa auf das Sechsfache hinab.

Zu Seite 30: Die Angaben über Shakespeares Geburtstag nach Elton l. c. Daneben noch Bolton Corney: An Argument on the assumed Birthday of Sh., 1864, dem Elze folgt. Über die Stratforder Zeit Charlotte C. Stopes, Shakespeares' Warwickshires Contemporaries. Stratford-upon-Avon 1907.

Zu Seite 32: In dem Stratforder Kirchenregister findet sich der Eintrag von Richard Shakespeares Tod unter dem 4. Februar 1612/13, dagegen kann der am Tag vorher verstorbene Gilbertus Shakespeare, „adolescens“, kein Bruder des Dichters sein, möglicherweise überhaupt kein Mitglied seiner Familie, sondern ein Sohn des gleichnamigen Schuhflickers. Der Bericht von Oldys, der behauptet, ein Bruder habe den Dichter überlebt, verdient keine Glaubwürdigkeit, denn er müßte im Testament erwähnt sein.

Zu Seite 35: Die Schilderung der Stratforder Verhältnisse nach Sidney Lee, Stratford-on-Avon, Haliwell, An Historical Account of the New Place, Stratford-on-Avon, 1864, und Vischer, Shakespeare-Vorträge. Zu dem folgenden: Hopkins, Puritans vol. I, 1860. Holinshed und Harrison, beide gut religiös gesinnte Männer, letzterer allerdings mit Hinneigung zu den Puritanern, geben ein wenig günstiges Bild von den evangelischen Landgeistlichen; Harrison spricht sogar von general contempt und small consideration, in die sie gefallen seien.

Zu Seite 42: Wie im Text geschildert stellt das Titelblatt von Kempes „Nine Days' Wonder“ den Morristänzer dar. Über den Aufenthalt der Königin in Kenilworth: Felix Schelling, The Queen's Progress and other Elizabethan Sketches, über die Aufführungen daselbst Chambers, Mediaeval Stage vol. II, 1903, und Halpin, Oberon's Vision in the Midsumer-Night's Dream etc., 1843.

Zu Seite 48: Die früher von mir erhobenen Bedenken gegen die im Text gegebene Darstellung halte ich nicht für beseitigt. Neben Zeugnissen für die Verarmung John Shakespeares stehen andere, die das Gegenteil ver-

muten lassen. Die „anderen Schulden“, von denen der Pfandgläubiger Edmund Lambert spricht, müssen einen besonderen Charakter haben, sonst konnte er nicht unter Berufung auf sie die Herausgabe des Pfandobjektes verweigern. Darüber Wolff, William Shakespeare, Studien und Aufsätze, 1903. Die Behauptungen des grant of arms sind zwar nicht zuverlässig, aber wenn Shakespeares Vater wirklich verarmt war, ist eine so handgreifliche Unwahrheit „they have continued in those parts in good reputation and credit“, wie es dort heißt, kaum faßlich. Die Annahme, daß es sich bei den anderen Schulden um Rückstände öffentlicher Abgaben handelt, die John Sh. nicht bezahlen wollte, erklärt manches. Dagegen ist die von Knight aufgestellte Vermutung, die Elze übernimmt, er sei von Stratford verzogen, unbegründet und wertlos, da er ja seinen Grundbesitz in der Stadt behielt und somit wie als alderman bis 1586 unter allen Umständen der dortigen Gerichtsbarkeit unterstand. Es ist zu bedauern, daß Elton mit seinen guten rechtshistorischen Kenntnissen sich nicht mit der Frage befaßt hat. Über den Fleischerberuf des Dichters Haliwell und Hazlitt l. c.

Zu Seite 53: Der erste Vers der Ballade mag allenfalls echt sein, dagegen sind die weiteren Zudichtungen einer späteren Zeit. Das zweite Spottgedicht „Sir Thomas was too covetous“ ꝛc. rührt auf keinen Fall von Shakespeare her. Darüber Elze l. c. — An anderer Stelle zeigt der Dichter („Heinrich IV.“ erster Teil) eine besondere Vorliebe für das Adelsgeschlecht seiner Heimat. Mit Behagen erweitert er dort (IV, 3 u. 4) die Rolle des Sir William Lucy, der in der Quelle, Halls Chronik, nur flüchtig erwähnt wird. Das schließt natürlich ein Zerwürfnis mit Sir Thomas nicht aus. — Auch über die Frau des Dichters herrscht Unsicherheit. Die Annahme, die aus der Mehrzahl der englischen Bücher in fast alle deutsche übergegangen ist, daß Anna H. aus Shottery stammte und die Tochter Richard Hathaways war, beruht auf der irrigen Ansicht, daß die Namen Anna und Agnes damals unterschiedslos als Formen desselben Namens gebraucht wurden; so Lee l. c. Demgegenüber hat Elton festgestellt, daß die Namen schon zu Heinrichs VI. Zeit amtlich auseinandergehalten wurden, und verschiedene Gerichtsentscheidungen unter Elisabeth herangezogen, die dies bestätigen. Richard H. hatte wohl eine Tochter Agnes, die er in seinem Testament bedenkt, diese konnte aber in einem amtlichen Dokument wie die marriage licence nicht als Anna aufgeführt werden, wenn auch im täglichen Gebrauch Verwechslungen beider Namen vorkamen. Lady Bernard soll später ihre Verwandtschaft mit den Hathaways in Weston anerkannt haben; so Elton, allerdings ohne Angabe, wo und wie das geschehen ist.

Zu Seite 60: Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Aufsatz II, 1906; Spielhagen, Finder und Erfinder, Erinnerungen aus meinem Leben, 1890.

Zu Seite 62: Sarrazin (Jahrb. 41) bestreitet, daß diese Stelle aus der Vorrede zu „Kind-Harts Dreame“ auf Shakespeare gedeutet werden kann. Ich halte die Gründe nicht für beweisend. Auf den verkommenen Peele kann das Lob Chettles auf keinen Fall bezogen werden. Zu dem folgenden Elton l. c., Friesen, Bilder aus Altengland; Wright, Domestic Manners in England during the Middle-Age; Thornbury, Shakespeare's England; Hales, Notes and Essays on Shakespeare, und vor allem Bruce und Rawdon-Brown: Calendar of State-Papers mit einer Fülle von Material, auch Ordish, Early London Theatres, 1894.

Zu Seite 66: Zum Kampfe um den Tabak: Im Buchhändlerregister finden sich: A caveat for Tobaccho 1601, Metamorphosis of Tobacco, A denfence of Tobacco, beide 1602, und A Tryall of Tobacco, 1609.

Zu Seite 67: Die Angaben über den Flußverkehr macht John Taylor in seiner Schrift „True cause of the Watermen's suit etc.“, 1613.

Zu Seite 69: Die übersetzten Verse stammen aus Farley, Saint Paul's Church, her Bill for the Parliament 1621. Ich zitiere und übersetze nach Ordish. Zu folgendem kommen in Betracht Lilys Prolog zu „Mydas“ und Johnsons „Staple of News“.

Zu Seite 73: Die Behauptung von Marlowes Atheismus läuft auf einzelne religionsfeindliche Äußerungen hinaus, die sein Ankläger Richard Banes, der selbst bald darauf gehängt wurde, und Greenes Ermahnungen in „Groatsworth of Wit“ ihm zur Last legen. Dabei weiß der Ankläger nicht, ob er ihn des Atheismus oder Papismus beschuldigen soll. Beides ist in seinen Augen dasselbe. Marlowes religiöser Standpunkt ist völlig unklar, im Massacre of Paris ist er echt evangelisch. Dazu Churchill Jahrb. 45 S. 333. Trotz Bacons Essay about Atheism zeigt sich zu Shakespeares Zeit in England von einer materialistischen Weltanschauung keine Spur. Raleigh's sog. School of Atheism erwies sich bei der amtlichen Untersuchung als sehr harmlos. cf. Boas, Thomas Kyd's Works. Oxford 1901. Introduktion S. LXXI ff. Noch 1678 genügte ein Zweifel an der Existenz von Hexen, um als Atheist verdächtigt zu werden. Das Wort „Atheist“ wird einfach zur Bezeichnung eines Bösewichtes gebraucht und entspricht unserm „Gottlos“. Selbst in Tourneurs „Atheist's Tragedy“ ist d'Anville kein Gottesleugner. Über Gleichgültigkeit in religiösen Dingen klagen besonders die puritanischen Schriftsteller, deren Äußerungen übertrieben sein könnten, doch der päpstliche Gesandte bestätigte sie und schreibt, acht Zehntel des Volks habe überhaupt keine religiöse Ansicht, ebenso sagt Lily im „Euphues“: „They never jarre about matters of religion, because they never mean to reason of them.“ Zum folgenden: Courthope, History of English Poetry, vol. II, Dowden, Shakespeare, his Mind and Art, 1901, Vischer, Shakespeare-Vorträge, vol. I—VI. — Für die Schätzung, die das Geld genoß, ist es be-

zeichnend, daß in Lilys Erziehungsroman „Euphues“ Philautus nach seiner Verlobung mit Violet nicht vergißt, die Höhe ihrer Mitgift anzugeben, tausend Pfund Sterling und ein stattliches Haus.

Zu Seite 76: Die Blaustrümpfe oder Ladies Collegiates, wie sie dort heißen, treten auf in Jonsons Lustspiel „Epicoene oder The Silent Woman“.

Zu Seite 81: Über die Königin Elisabeth spricht Roger Ascham in Nichols Progress of Queen Elizabeth, vol. I. Camden sagt: „She was of admirable beauty, and well deserving a crown, of modest gravity, excellent wit, royal soul, happy memory and indefatigably given to the study of learning“, Lord Brooke: „Unmatchable Queen and Woman“. Zu den historischen Ausführungen hier und an anderen Stellen: Gardiner, History of England from the Ascent of James I to the Outbreak of the Civil War; Froude, History of England; Dexter, The Congregationalism of the last 300 years, ferner Hopkins, Chambers und Taine l. c.

Zu Seite 87: Die Stücke, in denen Puritaner in karikierter Gestalt auftreten, sind zahlreich, z. B. Tourneurs „Atheist's Tragedy“, besonders aber Jonsons „Alchemist“ and „Bartholomew Fair“ mit den gelungenen Figuren des Tribulation Wholesome, Ananias and Zeal-of-the-Land Busy, dessen religiöser Zorn sich sogar gegen ein Puppenspiel wendet.

Zu Seite 89: Viele Verbote und Verordnungen wurden erlassen, die nie in Kraft traten. So blieb die erneute Schließung aller Theater in der City 1589 und die Zerstörung aller Schauspielhäuser, auch der in „the fields“ 1597 auf dem Papier. Darüber Ordish und Wolff l. c., wo auch ein großer Teil der beiderseitigen Streitschriften aufgeführt ist; ferner Gildersleve, Government Regulation of the Elizabethan Drama, New-York 1908, und Maas, Äußere Geschichte der englischen Theatertruppen 1559—1642, Louvain 1907, in Bangs Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas XIX.

Zu Seite 93: Die Auffassung der Griechen von der Einheit der Zeit weicht von der der klassischen Schule, wie sie namentlich in Frankreich auftritt, weit ab. In Äschylos' „Agamemnon“ liegt zwischen dem ersten Monolog des Wächters und dem Auftreten des Herolds ein Zeitraum, der für eine Reise von Troja bis Mykenä reicht. Über die Zeit bei Shakespeare in den Transactions of the New Sh. Soc., Series I 1877—79. Am interessantesten ist in dieser Beziehung „Cymbeline“, von fremden Werken der Kühnheit wegen sehr beachtenswert der anonyme „Thomas Lord Cromwell“.

Zu Seite 97: Über die Entwickelung des englischen Dramas: Die schon zitierten Werke von ten Brink, Ward, Couthope und Chambers, ferner Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England; Fischer, Zur Kunstentwickelung der englischen Tragödie, Cunliffe, Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy; Minto, Characters of English Poets; Lounsbury, Shakespeare as a Dramatic Artist, 1901; Felix E. Schelling, Elizabethan

Drama 1558—1642, 2 vols, Boston 1908; Creizenach, Geschichte des neueren Dramas IV, Halle 1909; und noch immer Collier, History of English Dramatic Poetry, 3 vols, 1831. — Über die Entwickelung der Vice bei Chambers, vol. II. Nach ihm stammt die Figur aus den Farcen und geht von ihnen in die jüngeren Moralitäten und Interludes über. Immerhin aber gibt es einzelne Fälle, wo sie schon sehr früh in den Moralitäten auftritt, und selbst wenn sie nicht auf dem Personenverzeichnis stand, so füllte sie wohl die Pausen durch angemessene Scherze und Einlagen aus.

Zu Seite 104: Daß der „Urhamlet" von Kyd stammt, geht mit Sicherheit aus Nashs Vorwort zu Greenes „Menaphon" hervor. Darüber „Kyd und sein Kreis" von Sarrazin, Schicks Ausgabe der „Spanischen Tragödie" und Boas' Ausgabe von Thomas Kyd's Works, Wolff in Engl. Studien 44. Daß der Geist schon in dem Urhamlet vorhanden war, steht fest, alles übrige beruht auf Vermutungen. Meine Ansicht, daß die „Spanische Tragödie" vor dem ersten Werk Marlowes vorhanden war, stützt sich insbesondere auf Schicks Ausführungen.

Zu Seite 108: Die Autorschaft des „Pinner of Wakefield" ist zweifelhaft. Das Stück wird auch Peele zugeschrieben. Die Frage bedarf hier keiner Erörterung. In „James IV." sagt der Chor bei Ankündigung des Kommenden (Akt III):

The rest is ruthful, jet to beguile the time
't is interlac'd with merriment and rhyme.

Und in „David und Bathseba" heißt es bei Ankündigung des dritten Aktes:

Now since this story lends us other store
to make a third discourse of David's life
adding thereto his most renowned death.

Solche Stellen zeigen, daß den Verfassern der Unterschied zwischen Drama und Erzählung in keiner Weise bewußt ist. Erhöht resp. festgehalten wird der epische Charakter der Stücke dadurch, daß sie meist von einer Induktion umfaßt sind, so daß das eigentliche Drama als Erzählung des Presenter erscheint, so „Old Wive's Tale", „Battle of Alcazar", „David and Bathseba" von Peele, „Looking-glass for London", „James IV.", „Alphonsus King of Aragon" von Greene. Das nachfolgende Zitat ist aus Heywoods „Rape of Lucrece" IV, 6 (gedruckt 1608). Über den Einfluß der Italiener Wolff in Jahrb. 46, Cunliffe in Mod. Phil. IV, 559 ff.; Walker, Historial Memoir on Ital. Trag., London 1799, und Schücking, Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie zur italienischen.

Zu Seite 116: Über die Shakespearebühne ist besonders in den letzten Jahren sehr vieles und Wertvolles publiziert worden, leider aber ist die Unsicherheit dadurch nur vermehrt worden. Aus der Fülle der Literatur seien

nur angeführt: Ordish, Early London Theatres, London 1894; Brodmeier, Die Shakespearebühne nach den alten Bühnenanweisungen, Weimar 1904; Archer, The Elizabethan Stage in Quarterly Review, April 1908; Albright, The Shakespearean stage, New-York 1909; Neuendorff, Die englische Volksbühne im Zeitalter Sh.s nach den Bühnenanweisungen, Berlin 1910, wohl das Beste und Klarste, das über dieses Kapitel geschrieben ist; Wallace, The Children of the Chapel at Blackfriars, 1907; Wegener, Bühneneinrichtungen des Shakespeareschen Theaters nach den zeitgenössischen Dramen, Weimar 1907; Reynolds in Mod. Phil. II und III und ibid. IX, ferner einzelne Aufsätze von Wallace in Englische Studien 1911, Conrad in Westermanns Monatsheften 1906, Bang in Jahrb. 40, Keller ibid. Außerdem wird die Frage in den meisten schon zitierten Gesamtwerken und Biographien berücksichtigt. Außerdem noch Mönkemeyer, Prolegomena zu einer Darstellung der englischen Volksbühne, Hannover 1905; Wood, Stage History of Richard III., New-York 1909; Feuillerat, Le Bureau des Menus-Plaisirs, Louvain 1910, und derselbe, Documents relating to the Office of the Revels in the time of Queen Elizabeth, Louvain 1908 in Bangs Materialien XXI; Chambers, Notes on the History of the Tudor Revels, London 1906, Eichler in GRM. 1911. — „Theatra Comödorum, in wich bears and bull fight with dogs, also cock-fighting" heißt es bei Ordish. Ebenso lautete Henslowes Auftrag auf den Bau eines Theaters sowohl für Bärenhetzen als dramatische Aufführungen. In diesem Fall kamen die den „Himmel" stützenden Säulen in Fortfall, so daß die Bühne ohne Schwierigkeit aus der Arena entfernt werden konnte. Was die Ausstattung anbelangt, so schreibt Thomas Coryat 1614 von Venedig: The play-house is very beggarly and base in comparison of our stately play-houses in England, neither can their actors compare with us for apparel, shows, and music.

Zu Seite 119: Eine Widerlegung der gegnerischen Ansichten würde den Rahmen dieses Buches weit überschreiten. Die überlieferten Bilder, vor allem das des Swan muß die Unterlage jeder Forschung bleiben, wenn sie sich nicht in das Uferlose verlieren will. Ich halte es für ein besonderes Verdienst Neuendorffs, daß er diese Punkte klar betont hat. Die Gründe, die zur Diskreditierung der alten Bilder vorgebracht werden, sind völlig unstichhaltig. Mag selbst das von R. Gädertz 1888 entdeckte Bild aus zweiter Hand stammen, so ist seine Wertlosigkeit damit in keiner Weise erwiesen. Hier lag die ausgesprochene Absicht vor, Fremden einen Begriff von der Gestalt eines englischen Theaters zu geben und festzuhalten, was ein Laie als Wichtigstes bemerkte. Eine Skizze, die einzelne Punkte, wie Bühne, Logen, Himmel, Turm ꝛc., durchaus richtig zeigt, kann nicht völlig versagen, weil sie Dinge nicht enthält, die nur in der Phantasie der Forscher existieren. Die Gründe gegen das Red Bull-Bild sind ebenso schwach. Weil der Red



Abbildung I. Das Innere des Schwantheaters.

Nach einer Zeichnung von Johannes de Witt, vermutlich aus dem Jahre 1596, in der Universitätsbibliothek zu Utrecht gefunden von K. Gäderts. (Der vorliegenden Reproduktion wurde die Nachbildung in Friedrich Vischers Shakespeare-Vorlesungen Band I, Stuttgart, Cotta 1899, zugrunde gelegt.)

Bull vor 1600 ein offenes Theater war und der Druck ein geschlossenes zeigte, soll er wertlos sein. Die Forschung hat schon schwerere Widersprüche ausgeglichen, und die Möglichkeit, daß das offene Haus durch ein anderes ersetzt wurde, ist gewiß nicht ausgeschlossen. Eichler l. c. erklärt es kurzweg für eine rasch improvisierte Bühne in einem Wirtschaftssaal. Trotz der eingebauten Logen! Daß in Wirtschaftssälen gespielt wurde, hören wir niemals. Hier zeigt sich so recht die Unfähigkeit, von modernen Verhältnissen zu abstrahieren. Das Bild kann kein Marionettentheater darstellen, weil kein Platz



Abbildung II. Das Innere des Theaters zum Roten Ochsen.
Nach einem Bild aus Kirkmans Sammlung von „Drolls and Farces“, London 1662; die hier gegebene Abbildung entstammt einem Band der „Mermaid Series“: The Best Plays of Thomas Heywood, London, Fisher Unwin, ohne Jahreszahl.

vorhanden ist, von dem die Puppen hätten dirigiert werden können. Die beiden Bilder mögen Fehler haben, aber sie sind die einzige positive Unterlage, die wir besitzen. Die Bühnenanweisungen reden eine konventionelle Sprache, die die Kenntnis der Bühne voraussetzt. Man vergleiche nur ein modernes Regiebuch einer Theateraufführung und einer Zirkuspantomime. Die Bezeichnungen sind in beiden die gleichen und doch haben sie je nach den ver-

schiedenen Bedingungen verschiedene Bedeutung. Der moderne Zirkus erschließt in mancher Beziehung das Verständnis für die alte Bühne. Die Illusion fängt dort erst auf der Szene an. In den Pantomimen marschieren Freund und Feind zu derselben Tür herein und hinaus, ohne daß die Zuschauer daran Anstoß nehmen. Die Requisiten werden von unbeteiligten Dienern hinein- und herausgetragen, und verschiedene Schauplätze werden auf derselben Szene vereinigt. Also selbst die modernen durch das Theater verwöhnten Zuschauer können mit einem bis zwei Ausgängen auskommen, und es ist nicht nötig, wegen eines plötzlich gebrachten Möbelstückes eine neue Szenerie oder eine Enthüllung der Hinterbühne zu vermuten. Wenn gegenüber den beiden älteren Skizzen die neueren Roxana- und Messalinabilder bevorzugt werden, so geschieht es nur, weil beide so wenig zeigen, daß sie der Phantasie der Forscher kein Hindernis in den Weg legen. Wenn Feuillerat, Le Bureau etc. S. 80 ff. darauf hinweist, daß die reiche Ausstattung bei Hofe die Volksbühne beeinflußt haben kann oder muß, so ist das für einzelne Utensilien wohl möglich, im ganzen bestand aber eine begriffliche Trennung zwischen den Spielen bei Hof und auf den öffentlichen Theatern wie zwischen einem königlichen Prachtsaal und einem ungedeckten, jeder Witterung preisgegebenen Vergnügungsplatz.

Zu Seite 125: Über eine Aufführung in den alten Theatern: Elze im Jahrb. 14. Wichtige Einzelheiten ergeben sich aus den Jonsonschen Lustspielen, bes. Induktion zu „Cynthias Revels", „The Case is altered" und „Bartholemew Fair". Auf dem Titelblatt von Thomas Hughes „Misfortunes of Arthur" heißt es: The play was set down as it passed from under his (des Dichters) hands and as it was represented excepting where the actors helped their memories by omissions and fitted their acting by alterations. Two hours and a half and somewhat more bezeichnet Jonson in „B. F." als Dauer einer Vorstellung, Shakespeares zwei Stunden sind also nicht wörtlich zu nehmen.

Zu Seite 128: Über die Stellung und Organisation der Schauspieler handeln ausführlich die meisten in der Anmerkung zu Seite 116 zitierten Schriften. Besonders seien hier noch bemerkt: Greg, Henslowe's Diary, 2 vols, London 1904 und 1908, Lawrence im Jahrb. 45 und 47, Conrad in Preuß. Jahrbüchern 1910 und besonders klar Aronstein in GRM. 1910, ferner Maas, Äußere Gesch. der engl. Theatertruppen 1559—1642, Louvain 1907, in Bangs Materialien XIX und Gildersleeve, Government Regulations of the Elizabethan Drame, New-York 1907; Tucker Murray, English dramatic companies 1558—1642, 2 vols, London 1910. Aus einer Verordnung des Magistrats von York, die 1476 eine Prüfung für die an den Pageants Mitwirkenden einführte, schließt ten Brink l. c., daß es gewerbsmäßige Schauspieler gab. Doch ihre Leistungen waren bekannt, gerade die Laien bedurften

einer Kontrolle, damit sie die Stadt vor den die Aufführungen besuchenden Fremden nicht blamierten. Zum folgenden Collier und Wolff l. c., ferner Return from Parnassus, wo das Theater als „basest trade“ bezeichnet wird, aber Kempe sagt: „the most excellent vocation in the world for money“. Das Massingersche Zitat aus der Widmung des „Renegado“.

Zu Seite 142: Chapman in seiner Dedikation zur „Revenge of Bussy d'Ambois“ unterscheidet klar „truth and things like truth“ nur die letzteren gehören der Kunst an. Downes in seinem „Roscius Anglikanus“ berichtet, daß Sh. Lowin und Taylor die Rollen beigebracht habe.

Zu Seite 145: Bericht des Friedrich Gerschow, mitgeteilt von Binz, zitiert nach Jahrb. 39. Zu den Angriffen Rümelins, Shakespearestudien eines Realisten, findet sich eine Erwiderung von Elze in Jahrb. 9 und Kurz in Jahrb. 6. In Nothbrookes Treatise against dicing etc. und Gossons School of Abuse werden alle Klassen als Besucher der Theater angeführt, in der Induktion zu Fletchers „Knight of the Burning Pestle“ sitzt ein Mitglied der City mit seiner Frau im Theater. Darüber Wolff l. c. Das nachfolgende Zitat nach Ward aus Heywoods „Hierarchy of the Blessed Angels“.

Zu Seite 148: In der dritten und vierten Folio von 1664 und 1685 sind den sechsunddreißig „echten“ Stücken hinzugefügt: „Perikles“, „Cromwell“, „Oldcastle“, „Locrine“, „London Prodigal“, „Puritan“ und „Yorkshire Tragedy“. Nur in „Perikles“ läßt sich ein wesentlicher Anteil Sh.s nachweisen, von den anderen kann höchstens das letzte den Anspruch erheben, daß es von ihm durchgesehen ist. Von anderen Stücken treten als „doubtful“ noch hinzu: „Sir Thomas Morus“, „Edward III.“, „Mucedorus“, „Merry Devil of Edmonton“, „Fair Em“, „Two Noble Kinsmen“, „Birth of Merlin“ und „Arden of Feversham“. Die Möglichkeit, daß auch in manchen von diesen Dramen einzelne Verse von Sh. herrühren, kann nicht bestritten werden, doch darüber hinaus geht seine Mitarbeiterschaft nicht, nicht einmal in „Arden“, das seinem ganzen Stoff und seiner Anlage nach unshakespearisch ist. Auch in „Edward III.“ läuft der Beweis, daß er der Verfasser der berühmten Szenen zwischen dem König und der Gräfin Salisbury ist, darauf hinaus, daß sie für einen anderen Dichter zu gut sind. Nach meiner Meinung kann von allen nur „Perikles“ teilweise als Shakespeares Werk betrachtet werden. Umgekehrt verhält es sich mit den Jugendtragödien von „Titus“ bis „Richard III.“, die entweder völlig oder in einzelnen Teilen für unshakespearisch erklärt werden, besonders von Fleay, Chronicle History of the Life and Works of W. Sh., der es bei den Jugenddramen unter drei Verfassern nicht tut und sogar bei „Macbeth“ noch zwei annimmt. Besonderen Wert legt er darauf, daß einzelne seltene Worte, die Greene braucht, in den ersten Tragödien und später nicht mehr verwendet werden. Gerade solche wie alderliefest, aldertruest stießen dem Anfänger auf und gefielen ihm als besonders

poetisch. Darüber Schroer, Zur Kritik der neuesten Shakespeareforschung, 1881, Courthope l. c., Tucker Brooke l. c. und Sarrazin, Shakespeares Lehrjahre, 1877, trotz der Kürze eine hervorragende Darlegung der Entwickelung des jugendlichen Dichters, der ich im folgenden stark verpflichtet bin. Aber selbst wenn noch ein Mitarbeiter an „Heinrich VI." tätig gewesen wäre oder „Titus Andronicus", wie Edward Ravenscroft 1687 berichtet, von Shakespeare nur redigiert wäre, so hätte er sich diese Dramen dadurch doch zu eigen gemacht. Sie entsprachen seinem künstlerischen Standpunkt in jener Zeit, er sah in ihnen keinenfalls Machwerke, die seiner unwürdig waren. Und darauf laufen die Anstrengungen der Erklärer doch hinaus, Shakespeare davon freizusprechen, daß er jemals auf einem so niedrigen künstlerischen Standpunkt wie dem des „Titus" gestanden habe.

Zu Seite 149: Über die schlechten Nachdrucke spricht Heywood sich aus in der Widmung zu „The Rape of Lucrece" und den „English Traveller", sowie im Prolog zu „If you know not me, you know nobodie". Über Shakespeare und die Stenographie: Dewischeit, Sh. und die Anfänge der Stenographie, 1897, sowie Conrad, Stenographie im Dienste der Shakespearekunde, Grenzboten 1898. Über Sh. im Buchhandel Wolff in Jahrb. 44 und ders. über den Buchhandel z. Z. Shakespeares in Engl. Studien 1910 auf Grund der Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London 1554—1640, ed. Arber, 5 vols, London 1875 ff.

Zu Seite 151: Zeugen für Shakespeare als Dichter sind: Jonson, Webster, Heminge, Condell, Greene, Digges, Meres, Harvey, der Verfasser des Schwankes „Return from Parnassus", Thorpe, Heywood und andere mehr. Darüber Ingleby, Century of Praise, und Furnivall, „Some 300 fresh Allusions". Wir wissen von Sh. mehr als von den meisten Dichtern seiner Zeit, mehr als von Peele, Massinger, Marston, Fletcher oder Kyd. Webster und Tourneur sind überhaupt nur Namen, an die sich bestimmte Stücke knüpfen. Über die Baconfrage: Schipper, Zur Kritik der Sh.-B.-Frage, Kuno Fischer, Sh. und die Baconmythen, ferner auch die treffenden Ausführungen von Eduard Engel, besonders in „Shakespeare-Rätseln", wenn auch zu weitgehend, indem er auch die wissenschaftliche Bedeutung B.s leugnet. Sämtliche Beweise der Baconianer sind haltlos. Die berühmten Parallelstellen erweisen sich als nichtssagende Wendungen oder gar Fälschungen; das große Kryptogramm ist eine kindliche Mystifikation, und der von Mrs. Pott herbeigezogene Promus (Sammelbuch) stammt überhaupt nicht von Bacon und enthält nur so weit Anklänge an Sh., als die Dame sie gefälscht hat. Bacons Dichtungen bestehen in einem Maskenspiel, einem Sonett zur Begrüßung der Königin und der Paraphrase eines Psalmes.

Zu Seite 154: Besonders Gervinus liebt es, historische Ideen in Sh.s Dramen hineinzutragen. Das „historische" Drama gilt ihm ja als der Höhe-

punkt der Dichtung. In denselben Fehler verfällt Vischer l. c., auch er verwechselt Geschichte und Dichtung und versucht Shakespeare zu historisieren.

Zu Seite 161: Über den Stil in Shakespeares Jugendwerken Sarrazin l. c., dem die angeführten Beispiele teilweise entnommen sind, ferner auch Brandl, Shakespeare, 1894. In Rucellais „Oreste“ heißt es:

Un' anima di vipera infernale
Rinchiusa dentro al petto d'una donna.

Zu Seite 167: Über die „metrical tests“ Schipper, Englische Metrik, 1881/87; Ward l. c., Dowden, Sh. Primer; König, Der Vers in Shakespeares Dramen, und viele treffliche Aufsätze von Conrad im Jahrbuch und GRM. 1909. Die deutsche Übersetzung kann natürlich diese Eigenheiten der verschiedenen Epochen nicht wiedergeben; eine ausführliche Besprechung würde somit für den deutschen Leser keinen Zweck haben. Es sei als Beispiel nur noch angeführt, daß in „Verlorene Liebesmüh“ ein Enjambement auf 18,4 Verse kommt, im „Wintermärchen“ schon auf 2,2, im ersten Stück ist das Verhältnis der weiblich endenden Verse 4 %, im „Sturm“ 33 % der Gesamtzahl. Gereimte Verse machen dort 62 %, hier 0,1 % der Gesamtzahl aus und das „Wintermärchen“ enthält überhaupt keinen Reim. Das Gesprächsende liegt in der „Komödie der Irrungen“ bei nur 1,23 % aller Reden in der Mitte des Verses, im „Wintermärchen“ bei 66,90 %. Darüber F. S. Pulling in Transactions of the New Sh. Soc. 1879. Über den Mißbrauch der Verse tests Swinburne l. c. Es ist selbstverständlich, daß Sh. bei Niederschrift einer in Italien spielenden Liebesszene selbst in später Zeit, z. B. in „Was ihr wollt“, in die Melodie seiner Jugendjahre zurückfiel, während die komischen Szenen dieses Lustspieles mit der Erinnerung an ähnliche Vorgänge in „Heinrich IV.“ auch stilistische Anklänge an dieses Werk brachten. Für die Datierung von „Heinrich VI.“ A kommen zunächst die beiden im Text gegebenen Angaben in Betracht, obgleich keine mit Notwendigkeit auf Sh.s Stück bezogen werden muß. Sodann aber sind B und C nicht unmittelbar im Anschluß an A geschrieben, dazwischen liegt der „Titus Andronicus“, der nach der bekannten Stelle in „Bartholomew Fair“ nicht später als 1589 verfaßt sein kann. — Was die Echtheit von Heinrich VI. A B C und Titus anbetrifft, so ist prinzipiell zuzugeben, daß diese Stücke nach Stil, Bau und Charakter mehr Ähnlichkeit mit den älteren Dramen Marlowes, Peeles, Greenes, Kyds, vielleicht auch Lodges besitzen als mit späteren unzweifelhaft Shakespearischen Werken. Folgerichtig muß man von diesem Standpunkt aus Shakespeares Anteil auf ein geringes Maß, auf eine Durchsicht mit gelegentlichen Verbesserungen beschränken. Dieser Annahme steht aber die Aufnahme in die Folio entgegen und die damalige Stellung des Dichters. Anerkannte Schriftsteller wie die Genannten ließen sich sicher

nicht Korrekturen durch den Neuling gefallen oder luden ihn zur Mitarbeiterschaft ein. Meiner Meinung nach ist das Zeugnis der ersten Folio durch alle Vermutungen nicht erschüttert. Eine so gewaltige Stiländerung wie von „Heinrich VI." A zu „Romeo" ist bei Sh.s Begabung wohl möglich, man muß sich an den Gedanken gewöhnen, daß auch er mit minderwertigen Stücken angefangen hat. Über die Chronologie besonders Fleay, Sarrazin und Conrad l. c., sodann aber wichtige Einzelheiten bei Delius, Furnivall und den meisten zitierten Schriftstellern.

Zu Seite 168: Brandl in Gött. Gel. Anz. 1891 nimmt an, daß Sh. Seneca nicht aus eigener Lektüre gekannt habe. Nach Hübner, Der Vergleich bei Sh., Berlin 1908, wäre es möglich, daß der Dichter auch Virgil im Original gelesen habe. Ulrici ist der einzige, der in „Titus A." ein historisches Drama sieht. (Über Sh.s dramatische Kunst, 1839.) Über die Echtheit des „Titus" siehe die Anmerkungen zu S. 148 und 167. Die angebliche Verfasserschaft Greenes gründet sich nur auf Anklänge an das Drama „Selimus", das wiederum diesem Dichter nur vermutungsweise zugesprochen werden kann. Es sei noch erwähnt, daß „Titus A." von Meres 1598 als Shakespeares Trauerspiel genannt wird. Bei den Aufführungen des „Titus A." durch verschiedene Truppen ist nicht zu beweisen, daß es sich dabei immer um Sh.s Drama gehandelt hat, es kann auch ein zweites mit gleichen oder ähnlichen Namen gegeben haben. Aber die Stücke wurden auch von einer Truppe an die andere verliehen.

Zu Seite 176: Der auffallendste Widerspruch ist, daß Heinrich VI. in C erklärt, er sei mit neun Monaten zur Regierung gelangt, während er in A schon bei der Thronbesteigung erwachsen ist. Ferner in A die Verwechselung der beiden Mortimers, die sich in B und C nicht wiederholt, zwischen denen als zyklische Werke keine Widersprüche bestehen.

Zu Seite 188: Wer gleich dem Verfasser mit der ersten Folio trotz Nichterwähnung bei Meres und aller Bedenken daran festhält, daß Heinrich VI. B und C von Shakespeare sind, der muß auch zu dem Schluß kommen, daß „The First Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster" und „The true Tragedie of Richard Duke of Yorke and the death of good King Henry the Sixt" — so sind die Titel der beiden von Millington 1594 und 1595 herausgegebenen Quartos — von ihm stammen, sei es, daß sie erste Entwürfe der späteren Heinrichdramen sind, sei es nach der Aufführung angefertigte Raubdrucke. Von einem älteren Dichter, dessen Werk Sh. neu bearbeitete, können sie unmöglich herrühren. 1. Die Abweichungen zwischen Quarto und Folio tragen nicht den Charakter einer Überarbeitung. 2. Wenn eine solche vorläge, so wäre sie so unselbständig, daß Heminge und Condell die Dramen unmöglich als shakespearisch in die Folio aufnehmen konnten. Wir kennen zwar ihre Ansichten

über poetische Originalität nicht, sie nahmen „King John“ und die „Shrew“ auf, auch nur Bearbeitungen älterer Stücke; dagegen schlossen sie „Perikles“, in dem sicher einige Szenen von Sh. sind, aus. Das läßt darauf schließen, daß sie auf Originalität in dem Stoff und dem Aufbau geringen Wert legten, dagegen eine wörtliche Übernahme des Textes nicht für zulässig hielten. In „King John“ und der „Shrew“ hat Sh. bei Festhalten der Szenen beinahe jeden Vers erneuert, Henry VI. B und C übernehmen aber bei 6000 Versen 1171 ganz, 2373 mit Abweichungen aus der Contention und True Tragedy. Daß Heminge und Condell die Quartos nicht kannten, ist ausgeschlossen, sie wurden 1619 mit Sh.s Namen wieder aufgelegt und gerade bei einem nicht von ihrer Gesellschaft gespielten Drama mußten sie leicht Bedenken haben, wenn solche möglich waren. Sind aber die Quartos von Sh., so kann es sich nur um einen Raubdruck, nicht einen ersten Entwurf handeln. In einem solchen Fall müßten Abweichungen und Übereinstimmungen gleichmäßiger und innerlich begründet sein, während diese rein zufällig sind, wie gerade der Stenograph mitkam: bei einem Schauspieler, der langsam sprach (die Rollen Cliffords und Warwicks), besser, bei anderen schlechter. Das ganze Stenogramm war aber so mangelhaft, daß es Millington durch einen anderen Dichter herrichten ließ, der die altertümliche Färbung des Tones hineingebracht hat. Die Literatur über diese Frage ist sehr groß, darüber bei Ward, Fleay, Elze, Ingleby, Delius, Schmidt 2c., bes. Conrad, Zeitschr. f. franz. und engl. Unterricht VIII, 481 ff.

Zu Seite 191: Die Erinnerung an Marlowe besteht in einem Zitat aus seiner Dichtung „Hero und Leander“, das der Phöbe in den Mund gelegt ist. „Wer liebte je und nicht beim ersten Blick?“ Über die Möglichkeit, daß M. der rival-poet der Sonette ist, Wolff l. c. und Gerald Massey, Sh's Sonnets never before interpreted.

Zu Seite 193: Castelvetro, Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta, Basel 1596, S. 98 führt körperliche Gebrechen als komische Motive an.

Zu Seite 200: Das Verhältnis der Folio- und Quartausgaben zueinander hat die mannigfaltigsten Vermutungen hervorgerufen. Darüber Delius im Jahrb. 7, A. Schmidt im Jahrb. 15, Spedding, Transactions of the New Sh. Soc. 1875/76 und ebendort Pickersgill. Die Cambridge-Editoren nehmen eine Revision durch den Dichter selbst im Manuskript an. Der textlich außergewöhnlich gute Zustand sowohl der Quarto 1 als der Folio lassen eine solche möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich erscheinen. — 1583 wurde ein lateinisches Drama Richardus Tertius in Cambridge gespielt, 1594 eine „True Tragedie of Richard III.“, die den Schauspielern der Königin gehörte, publiziert. Beide sind ohne Einfluß auf Sh. geblieben.

Zu Seite 205: Für die Datierung der „Errors“ bleibt, abgesehen von stilistischen Gründen, die auf eine sehr frühe Zeit deuten, das Wortspiel

„France making war against her hair“ (III, 2, 125) das Entscheidende. Hair (Haar) in der Aussprache gleich heir (Erbe). Der Krieg in Frankreich dauerte 1589—93, aber zünden konnte der Witz nur, als der Krieg etwas Neues war, 1589, allenfalls 1591, als er durch Sendung von Hilfstruppen neue Bedeutung für England gewann. — Einige sehr gute Bemerkungen über die „Errors“ bei ten Brink, Sh., fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß. Über den Einfluß der Commedia dell' arte Wolff im Jahrb. 46.

Zu Seite 208: Die Anpassung der antiken Komödie in entscheidender Weise erfolgte zuerst durch Ariost in den „Suppositi“ 1509. Dort wird die Handlung zum erstenmal nach Italien (Ferrara) verlegt, und an Stelle der Sklavin tritt die Tochter; es handelt sich um eine zur Heirat führende Werbung, statt um den durch List erlangten Besitz einer Sklavin. Da Sh. die „Suppositi“ sehr früh kannte, mag Ariosts Vorbild ihn bei dem Ersatz des plautinischen scortum durch Luciana bestimmt haben. Das Ariostsche Stück war schon 1566 durch Gascoigne übersetzt und diente als Quelle zur „Taming of the Shrew“.

Zu Seite 216: Über Euphuismus: Landmann, Der Euphuismus, 1881; Child, John Lily and Euphuism, 1894, und Hense in Jahrb. 7 und 8, ferner Ward und Vischer l. c., wenn letzterem auch die neuen Forschungen noch unbekannt waren. Von einem prinzipiellen Unterschied zwischen Euphuismus, Marinismus, Gongorismus, Dubartasismus ꝛc. kann ich mich nicht überzeugen. Der Ausgangspunkt, das Streben nach dem „estilo culto“, ist der gleiche, die Wege gehen auseinander, und die Erfolge sind nur quantitativ verschieden. Lilys Prosa fehlen die eigentlichen Concetti, aber „gray haires are ambassadors of experience“ oder „I can no way quench the coales of desire with forgetfulness, yet will I rake them up in the ashes of modesty“, solche Ausdrücke unterscheiden sich nur durch die Weitschweifigkeit vom Concetto. Wenn Lily im Vers keine euphuistischen Wendungen bringt, so liegt das nicht daran, daß sie in der Poesie unmöglich wären, wie Landmann meint, sondern weil Lily die Fähigkeit fehlt, sie zu versifizieren. Drängt man seine Antithesen und Vergleiche, was er nicht vermag, in die straffere Form des Verses, so ergeben sich die Concetti von selbst. Lilys Schriften bezeichnen nicht die letzten Auswüchse der Bewegung, sondern eine Stufe in ihrer Entwickelung; sie geht über ihn hinaus, aber doch in den Bahnen, die er gewiesen. — Über die historischen Bestandteile des Lustspieles Sarrazin im Jahrb. 31, leider übertreibend und auch in der Datierung verfehlt, da er die Gestalt des Armado mit Antonio Perez (1591/92 in Navarra, 1592—95 in England) in Verbindung bringt und das Stück erst nach der angeblichen italienischen Reise Sh.s setzt. Äußere Zeugnisse sind erst von 1598 vorhanden, Meres, Tofte und die Quarto; innere weisen auf eine sehr frühe Entstehung trotz der relativ häufigen Enjambements. Daß der Vers „Venetia,

Venetia etc.“ auch in Florios Second Fruits 1591 vorkommt, beweist nichts dagegen, er kann sprichwörtlich gebraucht worden sein.

Zu Seite 222: Das Szenarium findet sich in Il teatro delle favole rappresentative ovvero la ricreazione comica, boscareccia e tragica divisa in 50 giornate, composte da Flaminio Scala detto Flavio. Venezia 1611. Es ist die fünfte Giornata. Der Titel des älteren Stückes war „The History of Felix and Philomena“ (Entstellung für Felismena). Hazlitt, Sh's Library. Einzelheiten könnten auch aus Bandello stammen, und zwar den Novellen von „Appolonius und Sylla“ und „Nicuola und Paolo“; doch sind diese Beziehungen zu allgemein und in der Novellenliteratur zu häufig, um eine Bekanntschaft Sh.s mit der 1581 erschienenen Richschen Übersetzung Bandellos mit Sicherheit nachzuweisen. Mundays „Two Italian Gentlemen“ haben nur den ähnlichen Titel mit den „Veronesern“ gemeinsam. — Zur Datierung sei noch bemerkt, daß Meres das Stück erwähnt. Sonst fehlen alle äußeren Zeugnisse. Gedruckt ist es erst 1623, die inneren Zeugnisse weisen auf eine frühe Zeit, die der Freundschaftsonette, und auf eine enge Verbindung mit „Romeo“.

Zu Seite 227: Über die Musiker: Felix Schelling l. c. Bird war der Klavierlehrer der Königin, Dowland wird von dem Dichter Barnefield in dem Sonett: „If Music and sweet Poetry agree“, Morley von Drayton gepriesen. Campion war Komponist und Dichter klassizistischer Richtung. Später wurden bei Hof besonders Ferrabascos Kompositionen geschätzt, der mit Jonson und Inigo Jones die Feste Jakobs I. arrangierte.

Zu Seite 229: Die Forscher, die die Entstehung der „Widerspenstigen“ schon 1589 ansetzen, schreiben das alte Stück „A Shrew“ natürlich ganz oder teilweise Sh. zu; denn nur von ihm kann um diese Zeit die Rede sein. Wird andrerseits Sh.s Anteil erst in das Jahr 1603 angesetzt (so Fleay), so schwindet seine Arbeit folgerichtig auf ein Minimum, denn von seiner damaligen Stimmung findet sich keine Spur in der Komödie. Die Biancaszenen sind zu einer Zeit geschrieben, da Marlowes Ruhm im Zenith stand, also etwa 1591—93. Das geht aus den zahlreichen Marlowe-Reminiszenzen hervor, und trotz des freieren Baues ist kein zwingender Grund vorhanden, die Haupthandlung von ihnen zu trennen, obgleich diese Teile wohl um 1597 nochmals revidiert wurden. Professor Conrad teilt mir mit, daß er glaubt, die früher von Hickson aufgestellte Vermutung, „The Shrew“, Shakespeares Werk, sei das ältere, „A Shrew“ eine verschlechterte Bearbeitung der Haupthandlung, beweisen zu können. In diesem Fall würde die Entstehung des Sh.schen Stückes unter allen Umständen vor 1594 fallen. Eine Quarto der Komödie erschien erst 1631, also nach der Folio.

Zu Seite 234: Vier Stücke Lopes kommen in Betracht, soweit mir bekannt: „La Vengadora de las Mujeres“, „La Hermosa Fea“, „Los Milagros

del Desprecio" und „De Corsario á Corsario". Keines ist meines Wissens übersetzt, wohl aber Moretos „El Desden con el Desden" als „Donna Diana", eine Weiterbildung der „Milagros del Desprecio".

Zu Seite 237: Über das indische Märchen s. Alice E. Dacott, Simla Village Tales or Folk Tales from the Himalaya, London 1906.

Zu Seite 240: Über Sh.s italienische Reise: Theodor Elze im Jahrbuch 7, 8, 13, 14, 15, ferner Sarrazin ibid. 30, 31, 36, 39, 42, H. Conrad und Engel in seinen „Sh.-Rätseln", dessen Übereifer der Sache nur schadet. Aber auch Sarrazin übertreibt und nennt Giulio Romano einen Maler zweiten oder dritten Ranges, um den Anschein zu erwecken, als sei er außerhalb Italiens unbekannt gewesen. Der erste, der die Vermutung aufstellte, war Ch. A. Brown, Sh's Autobiographical Poems, 1838. Jonson erwähnt in den „Discoveries" Raphael, Michelangelo, Tizian, Correggio, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Andrea del Sarto, im „Volpone" Petrarca, Tasso, Boccaccio, Dante, Guarini, Ariost, Aretin und Cieco da Hadria; Webster in der „Herzogin von Malfi" Michelangelo und Galilei. Beide Dichter waren nicht in Italien. Italienische Schauspieler weilten 1572, 1577/78 und 1610 in London. Gegen Sh.s Reise spricht die Stelle Othello II, I, 99—100, wo Cassio den Kuß als „Brauch seiner Heimat" bezeichnet. Die Sitte war aber nicht italienisch. Der venezianische Gesandte spricht in einem Bericht (bei Brown) sein Erstaunen über diese Vertraulichkeit in England aus.

Zu Seite 247: Weevers Epigramm (Century of Praise) vor 1595 spielt auf „Romeo" an. Der Anklang an Marlowes „Edward II." in Julias Monolog III, 2, 1—4 weist auf eine Zeit hin, da dieser Dichter florierte. Ebenso hatte wohl Samuel Daniel bei Abfassung seiner „Complaint of Rosamunde" 1592 eine Kenntnis der Handschrift des „Romeo". Darüber Ward l. c., Sarrazin im Jahrb. 29. Über das Drama: Hartmann, Romeo und Julia, 1874, ihm folgend Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker; Bradley, Shakespearean Tragedy, 1905. Über die Geschichte des Stoffes: L. Fränkel, Zeitschr. f. vergl. Lit.Gesch. N. F. III u. IV; Wolff ibid. XVII, ders. im Jahrb. 46 und 47; K. P. Schulze im Jahrb. 11; Echtermeyer, Henschel und Simrock, Quellen Sh.s, 1831. Über die spanischen Romeostücke: Wolff l. c. Goethes Bearbeitung ist abgedruckt in Boas' Nachträgen zu Goethes Werken, vol. II, dazu Goethes Aufsatz: Shakespeare und kein Ende. Besprochen ist die Bearbeitung von Viehoff in Herrigs Archiv I und von Wolff. Ein Vergleich des Dramas mit Brookes Gedicht von Delius im Jahrb. 17 und ten Brink l. c. Fünf Quartausgaben sind vorhanden: 1597, 1599, 1609, undatiert, 1637. Die vierte trägt zuerst den Namen des Verfassers. Über das Verhältnis der verschiedenen Ausgaben: Tycho Mommsen, Eine kritische Ausgabe des Doppeltextes, 1859, Gericke im Jahrb. 14 und Daniel in New

Sh. Society's Publications, 1874—75, series II. Quarto 2, auf der alle übrigen Ausgaben, auch die Folio, beruhen, ist um 800 Verse länger als Quarto 1, geht aber trotzdem kaum auf des Dichters Originalhandschrift zurück.

Zu Seite 256: Über die dramatische Schuld: Carrière, Ästhetik I, und Vischer l. c. vol. II. Dagegen Volkelt, Ästhetik des Tragischen. Der Aberglaube an die moralische Natur der tragischen Schuld ist unausrottbar. Der letzte Grund ist der, daß man die pessimistische Grundlage der Tragödie nicht erkennen will. Aristoteles' Behauptung, daß der Untergang eines ganz reinen Menschen für die Tragödie unbrauchbar sei, ist richtig, aber die Begründung ist falsch. Nicht weil ohne moralische Schuld das Motiv zum Untergang fehlt, sondern weil ein ganz fleckenloser Heiliger nichts typisch Menschliches mehr besitzt. Das kommt aber für die einzelne Tat nicht in Betracht. Es lohnt nicht, die bekannten Fälle schuldlosen tragischen Unterganges, Antigone, Cordelia usw., wieder anzuführen. Wenn trotzdem der Tod unschuldiger Personen in einzelnen Fällen untragisch wirkt, so liegt es an anderen Ursachen, z. B. im „Arzt seiner Ehre" von Calderon ist zwischen Donna Mencias Tod und ihrem Tun, Denken oder Unterlassen kein Zusammenhang. Emilia Galotti ist unschuldig, ihr Tod würde nicht verletzen, wenn Lessing im 5. Akt nicht den Mißgriff beginge, ihn moralisch zu rechtfertigen, und dadurch darauf aufmerksam machte, daß er aus diesem Grund nicht gerechtfertigt ist. Die verlangte Schuld ist keine moralische, sondern dramatische, d. h. Widerspruch des Helden gegen herrschende Gewalten, die ihn vernichten. Das kann sowohl durch ein Verbrechen als eine sittliche Heldentat geschehen. Die Tragödie soll ästhetische Instinkte befriedigen. Um künstlerischen Genuß zu erreichen, darf sie aber andere bei dem Zuschauer vorhandene Nebengefühle nicht verletzen. Unter diesen nimmt die Sittlichkeit die erste Stelle ein, aber sie ist nur eines unter vielen, z. B. Patriotismus. Ein Drama, in dem Deutsche als Nation herabgesetzt werden, kann einem deutschen Auditorium so wenig eine ästhetische Befriedigung beschaffen wie ein Stück, das unsere sittliche Weltauffassung in jeder Zeile beleidigt; bei Franzosen, deren Gefühle nicht verletzt werden, wäre das eine, bei den Japanern mit ihrer anders gearteten sittlichen Anschauung das andere möglich. Ein Roman wie Maupassants „Bel-Ami" mit dem schreienden Widerspruch zwischen dem Tun und den Erfolgen des Helden kann infolge der Empörung des Lesers gegen diese Weltordnung keine ästhetische Befriedigung erregen und soll es auch nicht; dasselbe ist überall der Fall, wo das Kunstwerk darauf ausgeht, andere als ästhetische Gefühle zu befriedigen, z. B. satirische, religiöse, patriotische.

Zu Seite 272: Über Sh.s Stellung cf. Schücking, Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit, Heidelberg 1908. Zu der steigenden Schätzung des Dramas bemerkt Chapmann in der Dedikation zu der „Revenge of Bussy d'Ambois", 1613: „Since works of this kind have been lately

esteemed worthy the patronage of some of our worthiest nobles, etc.“ Als Vorbilder des „Adonis“ kommen in Betracht Lodges „Glaucus and Sylla“, 1589, Constables „Shepherds Song of Venus and Adonis“, gedruckt erst 1600, aber früher bekannt, Spensers „Feenkönigin“ und, wie Sarrazin nachweist, Sidneys „Arcadia“. Dagegen ist Marlowes „Hero und Leander“, bei seinem Tod unvollendet, wohl erst durch Shakespeare angeregt; auch hier rivalsierten die beiden. Eine brauchbare Übersetzung der Dichtung liegt von Freiligrath vor, nach der ich zitiere. Erwähnt wird „Venus und Adonis“ von Barnefield, Meres, William Clerke (Polimanteia), John Weever, William Barksted, Thomas Freeman. Der Tadel findet sich bei Gabriel Harvey, Return from Parnassus, part. III, und Davies' „Scourge of Folly“. Der Titel des Heywoodschen Stückes ist „The Fair Maid of the Exchange“, 1607.

Zu Seite 279: In Dekkers Schrift „A Knights Conjuring, done in earnest, discovered in jest“, 1607, klagt Nash, sein Patron habe ihn verhungern lassen. Dekker ist überhaupt schlecht auf die Aristokraten zu sprechen. In der Widmung zu „If it be not a good play, the Devil is in it“ an die Schauspieler sagt er: „Lords look well, knights thank well, gentlemen promise well . . . ., but none gives well.“ In „Return from Parnassus“ zahlt der Patron zwei Groschen für die Widmung. Dadurch kamen die Widmungen auf wie „to himself“ (George Wither), „to the bounteous Maecenas, Nobody“ (Marston), „to Signor Nobody“ (Day). Vielleicht hat auch die Zueignung der Sonette an Mr. W. H. eine satirische, uns unerklärliche Bedeutung.

Zu Seite 281: Übersetzungen von „Lucrezia“, in den späteren Ausgaben „Rape of Lucrece“, von Wagner, 1840, und Dambeck, 1856. Das Versmaß des Gedichtes wie des „Adonis“ geht aus den im Text gegebenen Proben hervor. „A Lover's Complaint“ wurde 1609 als Anhang der Thorpeschen Sonettausgabe gedruckt. Die Echtheit ist zweifelhaft. Delius im Jahrb. 21 spricht sich aus nicht sehr stichhaltigen Gründen dafür aus. Übersetzungen von Simrock, Bodenstedt und Neidhardt. „The Passionate Pilgrim“ erschien in erster und zweiter Auflage unter Sh.s Namen, erst bei der dritten wurde sein Name auf einen Brief John Heywoods hin, abgedruckt in der „Apology for Actors“, unterdrückt. Die Echtheit von „Phoenix and Turtle“ ist nicht ernsthaft bestritten. Über die Gestalt des Phönix cf. Ebert, Allg. Gesch. der Lit. des Abendlandes im Mittelalter I, S. 93 ff. u. III, 73 ff.

Zu Seite 283: Das Zitat Spensers stammt aus „Colin Clouts come home again“, 1594. Minto l. c. will es auf Drayton beziehen. Zwar das Pseudonym „Roland“, unter dem seine erste Dichtung „Harmony of the Church“ erschien, klingt „heroically“, aber doch nur sein Name, nicht die Muse biblischen Inhalts. Lee bezieht die Worte auf Shakespeare. Die „heroische“ Muse müßte dann „Adonis“ und „Lucrezia“ sein. Seine Dramen

waren Spenser unbekannt, der 1591 den Verfall der dramatischen Kunst beklagte. Die Übersetzung ist frei. Aëtion von ἀετός Adler.

Zu Seite 287: Über das antipetrarchistische Sonett Graf, Attraverso il Cinquecento, Torino 1888, S. 71 ff.

Zu Seite 288: Für die Kenner meiner „Studien und Aufsätze" bemerke ich, daß meine Würdigung der Sonette seitdem eine Einschränkung erfahren hat. Ich stand damals stark unter dem Einfluß der recht seichten Sonettenliteratur des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, und der große Vorsprung Shakespeares vor den Sonettisten in Frankreich und England verführte mich zu einem übertrieben günstigen Urteil, das bei vielen seiner Sonette nicht gerechtfertigt ist. Darüber Wolff l. c., Aufsatz I u. II, wo auch die benützte Literatur angegeben ist. Aus der Flut der Sonettenliteratur, oft recht phantasievollen Arbeiten, möchte ich hier die Schriften von Dowden, Lee, Hermann Isaak und Sarrazin hervorheben.

Zu Seite 293: Von den sog. Freundschaftsonetten sind meiner Meinung nach an eine Frau gerichtet die Nummern 21, 27, 28, 29, 36, 40, 43, 48, 50, 51, 52, 56—58, 61, 75, 87—89, 90, 92, 96—98, 109, 110, 120. Bezüglich vieler stimme ich mit Kreissig, Knight, Taine, Bodenstedt überein.

Zu Seite 298: Wie eine Beziehung zu zwei Gönnern aufgefaßt wurde, geht aus Dekkers „Honest Whore", Part II, I, 1 hervor, wo Antonio erklärt, er sei nicht „of that low character", zwei Herren zugleich zu dienen. Über die Pembroketheorie: Tyler in seiner Ausgabe der Sonette und Brandes, „Shakespeare". Die Vermutung, daß Marlowe der „rival poet" sei, ist, soweit ich sehe, zuerst von Gerald Massey aufgestellt, natürlich mit der ihm eigenen übertreibenden Sicherheit. Der Ausdruck des Son. 82 „some fresher stamp of the time-bettering days" ist schwer mit Marlowe, überhaupt mit einem älteren Dichter zu vereinigen; immerhin spricht mindestens ebensoviel für ihn wie für Daniel, Chapman, Barnes oder Spenser, von dem Nash ausdrücklich bedauert, daß er seinem berühmten Herren, d. i. Southampton, nichts gewidmet habe.

Zu Seite 299: Schriftsteller, die sich in besonderem Maße mit Freundschaft befassen, bei Henry Brown, The Sonnets of Sh. solved and the Mystery of his Friendship, Love and Rivaly revealed. Richard Edwards schrieb 1564 „Damon und Pythias", dann „Palamon und Arcita". Dem Titel nach enthielten sie schon den Verzicht auf die Geliebte als letzte Probe der Freundschaft. Vorhanden war diese schon im zehnten Jahrhundert in dem Gedicht de Lantfrido et Cobbone, cf. Ebert l. c. 344, ferner im zwölften Jahrhundert in „Athis und Profilias" von Alexandre de Bernai, dann in Boccaccios „Teseida", und ihm folgend bei Chaucer; ebenso bei unmittelbaren Vorläufern Shakespeares, in Lilys „Alexander und Campaspe", Henry

Wottons Erzählung „Soliman and Persida“, Kyds gleichnamigem Drama, Greenes „Friar Bacon“; nach Shakespeare in Fletchers „Two noble Kinsmen“, Heywoods „Woman killed with kindness“, Marstons „Insatiate Countess“ &c. Ein Beweis, daß Sh. und sein Gönner eine gemeinsame Geliebte besaßen, ist nicht erbracht, weder durch das rätselhafte Buch „Willobie's Avisa“ von 1594, noch durch das Zwischenspiel von „Damon und Pythias“ in Jonsons „Bartholomew Fair“, 1614. Das letztere hängt mit seinem Streit mit Marston und Dekker zusammen und parodiert vermutlich die „Insatiate Countess“ mit ihren drei Liebhabern. Im „Satiromastix“ sagt Capitain Tucca zu Horaz (Jonson): „They shall be thy Damons and thou their Pythiasse ..... and Demetrius (Dekker) shall write you a scene or two in thy comedies and thou shalte take the guilt of conscience for it.“ Daran knüpft Jonson an. Die Szenen sind das Puppenspiel, dessen Roheit als bezeichnend für die Art der Gegner hingestellt wird.

Zu Seite 308: Meres' Schrift führt den Titel „A comparative Discourse of our English Poets with the Greek, Latin and Italian Poets“. Sie ist enthalten in der „Palladis Tamia oder Wit's treasury“. Wenn auch Meeres' Katalog keinen Anspruch auf Vollständigkeit macht, so ist es doch ausgeschlossen, daß er besonders erfolgreiche Stücke übergangen hat, also etwa „Twelfth Night“ oder „As you like it“. Minderwertige, wie „Henri VI.“ oder „The Shrew“, ließ er weg, weil sie zu Sh.s Ruhm nichts beitragen. Die vorher angeführten Stellen stammen aus Lodges „Wit's Misery or the World's Madness“, 1596, einer Satire in Prosa, Jonsons „Discoveries“ und Websters Widmung zu dem Drama „The White Devil“. Dazu besonders Schücking l. c.

Zu Seite 312: Die Angabe über Sh.s Einnahmen nach Sidney Lee l. c., außerdem Halliwell, Collier und über das Blackfriarstheater ein Artikel von Professor Wallace in der „Times“ vom 12. September 1906, sowie die von ihm gefundene Urkunde im Jahrb. 42. Wertvolle Angaben finden sich auch in den meisten in den Anmerkungen zu S. 116 und S. 128 angeführten Schriften. Die nachfolgenden Angaben über Aufführungen bei Hofe stammen aus einer Tabelle bei Fleay. Sh.s Gesellschaft spielte in den sieben Jahren 1594—1600 vor Elisabeth 2, 5, 6, 4, 3, 3, 3 mal.

Zu Seite 319: Die Ratseyepisode paßte auf Sh. mit Ausnahme der Worte in Ratseys Rede: Thou needst care for no man, nor not for them that before made thee prowd with speaking their words upon the stage. Shakespeare sprach aber seine eigenen Worte. Überhaupt wenn die Stelle auf ihn geht, ist jedes Fehlen einer Anspielung auf seinen Dichterberuf schwer zu erklären, da der Verfasser in Theaterdingen offenbar gut bewandert ist. Der Spott paßt aber auf Alleyn noch weniger, dessen Wohltätigkeit und Hilfsbereitschaft allgemein bekannt waren. Die einzelnen Angaben stammen

aus Rawdon Brown l. c., Dekkers „Gulls Hornbook“ und Sarrazin, Aus Sh.s Meisterwerkstatt, 1906.

Zu Seite 338: Meres erwähnt den „Sommernachtstraum“. Die Hochzeit Robert Essex' mit Philippe Sidneys Witwe 1590 ist zu früh, außerdem hatte Sh. zu ihm keine nachweisbaren Beziehungen. Im Jahre 1595 kämen in Betracht die Hochzeiten der Grafen Derby und Bedford, darüber Fleay l. c., doch beide fanden im Winter statt, während die Zeit des Maies im Stück mehrfach betont wird. — Was den Titel betrifft, so heißt es in „Was ihr wollt“ III, 4 von Malvolios Narrheit: this is very midsummer madness und in „Wie es euch gefällt“ IV, 1 von Hero und Leander: if it had not been for a hot midsummernight. Darüber Hebler, Aufsätze über Shakespeare, ferner ten Brink l. c. und derselbe im Jahrb. 13 über die Bedeutung des Zwischenspieles; Taine l. c., von dem einige Bemerkungen in der Einleitung des Kapitels Verwendung gefunden haben, und Sarrazin l. c., dem ich die Hypothese von der Aufführung des Stückes zur Hochzeit der Gräfin Southampton verdanke. Über Oberons Vision: Halpin, 1843. Die Feste in Kenilworth fanden 1575 statt, die Aufführung 1594. Aktuell waren die Anspielungen also nicht. In dem Regionamenti fantastici in forma di dialoghi representativi von Francesco Andreini, Venezia 1612, II, 1 kommt schon ein Kraut vor, das je nach Gebrauch Liebe erweckt oder aufhebt.

Zu Seite 345: Ein Buch „called Perymus and Thesbye“ wurde schon 1563 in das Buchhändlerregister eingetragen. Über den Mann mit dem Eselskopf Reich im Jahrb. 41 und in Aretins Komödie Filosofo V, 8.

Zu Seite 350: Der englische Titel der Gesta Romanorum ist „Records of Ancyent Historyes“, übersetzt von Richard Robinson. Zu dem Drama ferner: Koeppel, Konfessionelle Strömungen ꝛc. im Jahrb. 40; Heine, Shakespeares Mädchen und Frauen. Über die hebräischen Namen J. Golancz in einem Aufsatz, dessen Titel und Ort mir entgangen ist. Thomas Coryat nennt in den „Crudities“ 1611 die englischen Juden „weather beaten and warpfaced“ und vergleicht sie zu ihren Ungunsten mit den venezianischen Glaubensgenossen. Über die Juden in England cf. Eckhardt, Ausländertypen im älteren engl. Drama, Louvain 1911, in Bangs Materialien. Juden treten bei Aretin in der Cortigiana und im Marescalco, gedr. 1534 und 33 auf.

Zu Seite 360: Daß die „Venesyon Comodey“ Henslowes von 1594 nicht Shakespeares Stück gewesen sein kann, darüber sind die meisten Forscher einig. Allenfalls soll es ein erster Entwurf sein, eine durch nichts begründete Vermutung. Das Datum von „Wily Beguiled“ nach Fleay und Ward l. c. Zum Kaufmann von Venedig noch Lee, Original of Shylock in Gentleman's Mag. 1880, Hönigman im Jahrb. 17. Über ein deutsches Stück „Der Jude von Venetien“ Bolte im Jahrb. 22 und Meißner, Die englischen Komödianten in Österreich, 1884.

Zu Seite 368: Die Möglichkeit, daß „Viel Lärm um nichts“ Meres' „Gewonnene Liebesmüh“ ist, kann natürlich nicht geleugnet werden. Der Titel ist so allgemein, daß er auf jede Komödie paßt. Am ungezwungensten wird er aber auf „Ende gut, alles gut“ bezogen, da dort die Hindernisse der Liebe am größten sind und das Stück deutlich Spuren einer ersten Bearbeitung in früher Zeit aufweist, während „Viel Lärm um nichts“ einheitlich ist und auch nach metrischen Gründen in die Nähe von „Wie es euch gefällt“ zu setzen ist. Jakob Ayrer behandelte in seiner „Schönen Phönicia“ denselben Stoff in Deutschland. Ähnlichkeiten zwischen seinem und Shakespeares Werk gehen auf die gemeinsamen Quellen, Bandello und vermutlich ein älteres, englisches Stück, zurück. Darüber Cohn, Sh. in Germany. — Aubrey berichtet, der Nachtwächter, der Sh.s Vorbild zu Dogberry war, habe noch 1642 gelebt in Grendon in Bucks. Das ist unmöglich, er wäre 1598 zu jung gewesen. Kempes Rolle ging später an Robert Armin über.

Zu Seite 369: Über die Datierung von „As you like it“ herrscht annähernde Einstimmigkeit. Delius gibt im Jahrb. 6 einen ausführlichen Vergleich zwischen dem Drama und Lodges Roman. Über das Stück selbst die guten Ausführungen von Dowden l. c. — Daß der Titel eine tiefere Beziehung hat, ist unwahrscheinlich. Die Titel wurden in willkürlichster Weise gewählt und gerade derartig unbestimmte Redewendungen waren beliebt, wie Massingers „Believe as you list“, Heywoods „If jou know not me, you know nobody“ oder Rowleys „When you see me, you know me“, hinter denen niemand Tragödien vermuten würde. — Über die Inschrift des Globetheaters: Totus mundus agit histrionem cf. Kapitel V. Sie ist nach einem Zitat aus Petronius „quod fere totus mundus exerceat histrionem“ gebildet. Der Gedanke ist bei den Elisabethanern häufig, er findet sich bei Raleigh, Chapman, Jonson u. a. m. Die daran anschließende Teilung des Lebens in sieben Altersstufen Infans, Pueritia, Adolescentia, Iuventus, Virilitas, Senectus, Decrepitas (manchmal auch zehn) kehrt in den Moralitäten oft wieder (cf. die Moralität „Mundus et Infans“ im Kapitel V), auch in der Malerei des Mittelalters.

Zu Seite 378: Die Überlieferung des königlichen Auftrages bei Rowe 1709 und Gildon 1710. Die Verse von Dennis aus dem „Comical Gallant“ zitiert nach Halliwell. Das Middletonsche Zitat aus der Komödie „Phönix“. Quellen zu den „Merry Wives“: Vollhard in Studien zur vgl. Lit.-Gesch. VII, 110 ff. und Wolff im Jahrb. 46. Einen ähnlichen Stoff enthalten eine Novelle Boccaccios, eine solche Fiorentinos, sowie Straparola, Notti IV, 4 und V, 2, sowie das Drama „Die Ehebrecherin“ des Herzogs Julius Heinrich von Braunschweig, 1594. Der Liebhaber, der sich den Ehemann zum Vertrauten wählt, kehrt in Molières École des femmes wieder. Über dessen italienische Quellen Moland, Molière et la comédie italienne, Paris 1867. Das Motiv,

daß die als Teufel verkleideten Spieler den Liebhaber verprügeln, taucht in der Dialektkomödie La Moneca fauza von Trinchera im achtzehnten Jahrhundert wieder auf. — Die dicke Frau von Brentford wird in „Westward Hoe!“ und Nashs Epistel zu Greenes Menaphon erwähnt. Daß sie ein Wirtshaus hielt, geht aus Roberts Schrift „Jyl of Brentford's Testament“ hervor (cf. Notes des Temple-Sh.). 1598 erschien ein Drama „Fryar fox and Gyllian of Brentford“ von Dowton und Redley (Henslowe's Diary). Nach Halliwell hatte der Jäger Herne eine Übertretung begangen und sich aus Furcht vor Strafe aufgehängt. Über Sh.s Sittlichkeit Mézières, „Sh. ses œuvres et ses critiques“, Paris 1860.

Zu Seite 392: Über den Narren Thümel im Jahrb. 9 und 11, ferner Ward und Chambers l. c. und Reich im Jahrb. 40. Über die Quellen von „Was ihr wollt“: Klein, Geschichte des Dramas, IX. Band. Von ihm auch die Behauptung, daß Ruedas „Comedia de los Engaños“ auf Grund der „Ingannati“ geschrieben sei; Schäfer (Gesch. des spanischen Dramas) nimmt an, daß der Spanier nur Bandellos Novelle gekannt habe. Unter den italienischen Lustspielen kommen in Betracht: Il Viluppo von Parabosco, Vinezia 1560, die Ingannati von Peacock, London 1862, als The Deceived ins Englische übersetzt, die Inganni von Niccolò Secchi 1562 und Cesare von Curtio Gonzaga. Die lateinische Komödie Laelia ist neu herausgegeben von Moore Smith, Cambridge 1910. Darüber Jahrb. 47 S. 327. Über die Entstehungszeit: Conrad im Jahrb. 31, der auf Grund stilistischer Merkmale zu einer früheren Abfassung gelangt, dagegen Sarrazin, Aus Sh.s Meisterwerkstatt. Es sei noch darauf hingewiesen, daß 1602 ein Stück Marstons auch unter dem Titel „What you will“ erschien. Beziehungen zwischen diesem und dem Shakespeareschen Werk müssen wohl bestanden haben, vermutlich satirischer Art. Das legt den Schluß nahe, daß auch in „Twelfth Night“ wie in den „Lustigen Weibern“ die komischen Gestalten Anspielungen auf Zeitgenossen enthalten. Fleay identifiziert Malvolio mit Marston, Sir Toby mit Jonson.

Zu Seite 402: Die Terminologie der Folio ist eine Eigenheit der beiden Herausgeber. Die Quartos weichen von ihnen ab, sie bezeichnen z. B. „Lear“ als History, „Richard III.“ als Tragedy. Die Begriffe gehen ganz durcheinander, selbst die „Widerspenstige“ und der „Kaufmann“ werden als Histories bezeichnet. Dies ist häufig der allgemeine Ausdruck für Drama, während Comedy und Tragedy Unterarten sind. Doch auch sie werden verwechselt, so nennt Thomas Lupton sein Stück „All for money“ Comedy und Tragedy. Ähnlich dem Spanischen, wo in älterer Zeit jede dramatische Dichtung als Tragicomedia bezeichnet wird.

Zu Seite 416: Der Ausspruch der Elisabeth, zitiert nach Halliwell c., geht vielleicht auf den Vers (III, 2, 101) „they break their faith to

God as well as us“ zurück. Es ist bestritten worden, daß Sh.s Stück am Vorabend der Revolution gespielt wurde: 1. weil Camden das 1601 aufgeführte Drama eine „exoletam tragoediam“ nennt. Doch „Richard II.“ war damals schon sechs Jahre alt, im Sinne des Verteidigers bedeutet der Ausdruck nur, daß es keine Beziehung zu den aktuellen Ereignissen hatte. 2. Der Attorney-General spricht von „Henry IV.“, doch ist in dieser Beziehung ein Irrtum leicht möglich, um so eher, als Haywards Werk, das dieselben Ereignisse behandelt, den Namen „First Part of the Life and Raigne of Henry the IV.“ führte. Es muß daran festgehalten werden, daß Sh.s Drama, wie aus der Unterdrückung der Absetzungsszene hervorgeht, als revolutionär empfunden wurde, und daß bei dem großen Erfolg „Richards II.“ die Schauspieler unmöglich ein zweites Stück gleichen Inhalts besaßen. Das Drama, das Dr. Formann 1611 sah, kann das Revolutionsstück nicht gewesen sein; es reichte nur bis zum Tode des Herzogs von Gloster, war also offenbar gedichtet, um die Vorgeschichte Richards bis zum Beginn der Shakespearischen Tragödie zu geben, ein Beweis mehr, daß auch diese 1611 noch nicht antiquiert war.

Zu Seite 418: Richard II. wird vielfach schon 1593 unmittelbar nach Marlowes „Eduard II.“ angesetzt, so Ward. Das scheint mir zu früh. Meres erwähnt „Heinrich IV.“, aber ohne Angabe der verschiedenen Teile. Jonsons „Every Man out of his Humour“ 1599 enthält eine Anspielung auf Justice Shallow, der nur im zweiten Teil auftritt. 1598 erschien der erste Teil noch ohne diese Bezeichnung nur als „Historie of Henry IV.“, damals war also keine Fortsetzung vorhanden. Der erste Teil enthält (II, 1) eine Anspielung auf die Kornteuerung von 1596. Der Gebrauch der Prosa rückt beide Teile in die Nähe der späteren Lustspiele „Much ado about Nothing“, „Merry Wives“ und „As you like it“. Ein Vergleich der Tetralogie mit Daniels „Civile Wars“ im Jahrb. 40 von Moorman.

Zu Seite 419: Die erste Veranlassung zur komischen Darstellung Oldcastles bot vielleicht die Bemerkung in Gregorys Chronik, wo er und seine Lollarden beschuldigt werden, unter der Maske von Mummereien ihren Unglauben verbreitet zu haben. Chambers vol. I l. c. Über die rechtliche Grundlage des Erbstreites ist das Notwendige in Kapitel VI gesagt, dort auch die Tabelle. Zu Falstaff vergleiche Vischer l. c. vol. IV, Taine und Sarrazin l. c. Ferner Rabelais, Le Gargantua et Pantagruel, vol. II cap. 16. Des mœurs et conditions de Panurge, und Molière, Sganarelle Scène XVII. Über den miles gloriosus Thümel im Jahrb. 13 und zu den Königsdramen Thümel im Jahrb. 8 und 12.

Zu Seite 429: Das Zitat stammt aus dem Capitolo In dishonore dell' honore von Maura in Opere burlesche di Berni etc., Utrecht 1755, vol. I S. 186.

Zu Seite 439: Über den Chor ist im Kapitel V gehandelt worden. Dowden l. c. überschätzt die Bedeutung von „Heinrich V.“. Das ist eine Folge seiner Auffassung von Sch.s Entwickelung, die als ein Wandel von „imagination“ zu „fact“ dargestellt wird. Daß die Szene III, 2 mit dem schottischen Capitain Jamy erst nach Jakobs Thronbesteigung geschrieben sein soll, ist eine unbegründete Vermutung Fleays. Die definitive Vereinigung der beiden Länder stand 1599 schon in sicherer Aussicht. Die Blicke der Engländer, besonders der Essexclique, richteten sich damals schon nach Norden auf Jakob, von dem man bessere Zeiten erwartete. Hätte der Dichter Jakob schmeicheln wollen, so hätte er dem Schotten sicher eine größere Rolle zugeteilt. Die Quellen zu „Heinrich V.“ sind dieselben wie zu „Heinrich IV.“ A und B. Dazu Kaibel, Die Sage von Heinrich V. bis zu Sh., Berlin 1908. Über das Verhältnis der Quartos zu der stark abweichenden Folio: Nicholson und Daniel in den Transactions of the New Sh. Soc. 1877.

Zu Seite 446: Mit dem „König Johann“ des Bischofs Bayle hat weder „The troublsome Raigne“ noch Shakespeares Drama etwas zu tun. Vermutlich ist es dem Dichter nicht bekannt gewesen. „The troublsome Raigne“ mag um 1590 entstanden sein, es wird Marlowe, Greene, Peele, Lodge einzeln oder als gemeinsame Arbeit zugeschrieben. Die zweite Auflage von 1611 trägt auf dem Titelblatt die Bezeichnung „written by W. Sh.“ woraus die dritte 1622 „W. Shakespeare“ macht. Tieck hielt es für echt, Ulrici nimmt eine Mitarbeiterschaft des Dichters an, die später ausgedehnt wurde, so auch Vischer und Elze. Dagegen Fleay. Eine Quartausgabe des Shakespeareschen Dramas existiert nicht. Meres erwähnt es 1598.

